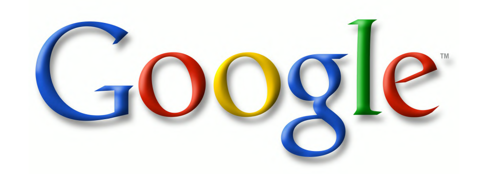
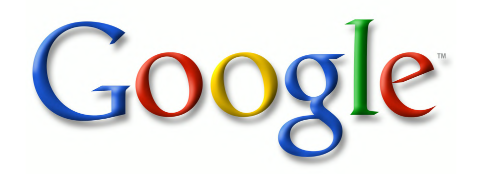
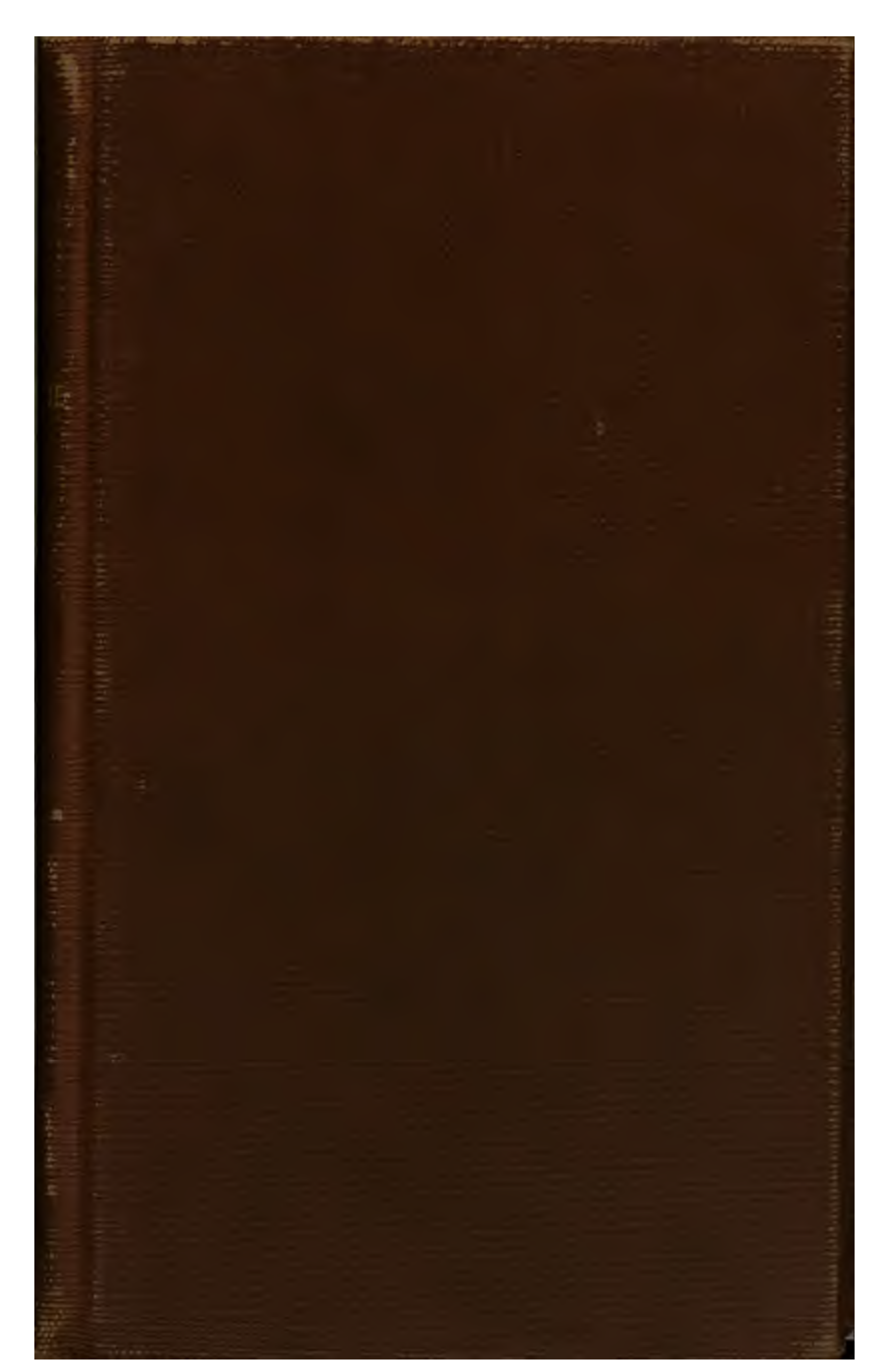








Bilder

aus der

neueren Kunstgeschichte.

Bilder

aus der

neueren Kunstgeschichte

von

Anton Springer.

Bonn,
bei Adolph Marcus.
1867.

Ich habe den folgenden Essays aus dem Gebiete der neueren Kunstgeschichte nur einige wenige Worte voranzuschicken.

Mehrere Aufsätze tragen die gleiche Ueberschrift wie Vorlesungen, welche ich im Laufe der letzten Jahre in verschiedenen Städten: Barmen, Berlin, Coblenz, Cöln, Crefeld, Düsseldorf, Frankfurt gehalten habe. Sie verdanken in der That auch diesen Vorlesungen den Ursprung, haben mit ihnen die allgemeine Anlage, die Grundgedanken gemein. Doch hielt ich es für meine Pflicht, die Andeutungen einer mitunter raschen Improvisation in der schriftlichen Ausarbeitung fester zu begründen, die vorgebrachten Meinungen mit reicheren Beweisen zu stützen, die Einzelnheiten sorgfältiger und genauer auszuführen, den Gegenstand der Erörterung bis zu einem gewissen Grade abzuschließen. Daß ich überall den rechten Ton getroffen, den Abhandlungen den schriftmäßigen Charakter verliehen und dabei doch einen leisen Anklang an ihren Ursprung gewahrt habe, darf ich wünschen, wage ich kaum zu hoffen.

Drei Aufsätze, jener über das Nachleben der Antike im Mittelalter, der andere über Rafael's Disputa und endlich die kleine Erzählung vom gothischen Schneider in Bologna sind bereits früher durch den Druck veröffentlicht worden. Auch diese

haben aber jetzt eine vielfache Umwandlung und namentlich eine beträchtliche Erweiterung erfahren.

Der letzte Aufsatz, welcher vom gegenwärtigen Kunstleben handelt, ist seiner ganzen Natur nach angethan, heftige Widersacher zu wecken. Ich hätte die Zahl derselben vielleicht verringert, würde ich ausführlicher auseinander gesetzt haben, was ich hier schlechthin als meine persönliche Ueberzeugung ausspreche, daß ich die deutsche Kunst für entwicklungsfähiger halte, als die französische, mag sich auch die letztere gegenwärtig größerer Erfolge rühmen, der Kreis ihrer Bewunderer weit über Frankreichs Grenzen hinausreichen. Ich wollte aber selbst den Schein der Schmeichelei meiden, ich wollte und durfte nicht Bedenken und Tadel, wo ich solchen zu äußern mich berechtigt glaube, durch die Anweisung auf künftiges Lob abschwächen und verdünnen.

Der Leser wird aus dem Aufsatze gar bald meinen Gegensatz zu manchen jetzt herrschenden Kunstrichtungen wahrnehmen. An den Irrthümern, über welche ich Klage führe, tragen theilweise die Künstler selbst Schuld. Das kann ich nicht ändern. Von der thörichten Anmaßung, den Künstlern Wegweiser und Richtschnur zu sein, fühle ich mich frei. Die ungleich größere Schuld trifft aber das Volk, die sogenannten Gebildeten, welche von der Kunst bald unmögliche, bald unwürdige Dienste verlangen. Die unter den Laien gangbaren Anschauungen von der Kunst, von ihren Aufgaben und ihren Grenzen in einzelnen Punkten zu berichtigen, wo es Noth thut zu verbessern, war die Absicht bei dem Niederschreiben des letzten Essay.

Bonn im Juni 1867.

Anton Springer.

Inhalt.

1.

Das Nachleben der Antike im Mittelalter.

Gilt eine historische Periode erst dann für begriffen und erkannt, wenn man nicht allein viel von derselben zu erzählen, zahlreiche, große und kleine Thatsachen zu berichten weiß, sondern auch ein sicheres und übereinstimmendes Urtheil über ihre Bedeutung und Richtung zu fällen vermag, so ist es mit unserer Erkenntniß des Mittelalters noch ziemlich schlecht bestellt. In schroffem Gegensatze stehen hier die Meinungen einander gegenüber. Das Mittelalter läßt die Einen die Nähe des Himmels ahnen, versetzt die Anderen in den Vorhof der Hölle. Es wird ebenso häufig mit enthusiastischem Lobe überschüttet, als es mit grimmigem Tadel überhäuft wird. Und gewöhnlich ist Lob und Tadel gleichmäßig unverdient, so daß man sagen darf, das Mittelalter gehöre zu den best verläumdeten, schlechtest gepriesenen historischen Perioden.

Es werden Eigenschaften an demselben bewundert, welche ihm vollkommen fremd sind; es werden Mängel betont, welche es ebenfalls nicht kennt. Man begeistert sich für die friedliche und freie Ordnung der öffentlichen Zustände, während doch in Wahrheit aus dem Mittelalter der Kampf der Stämme und Stände am lautesten entgegenschallt, persönliche Leidenschaften wenig be-

schränkt walten. Man rühmt die Kraft der inneren religiösen Ueberzeugung, während thatsächlich die Gefahr drohte, daß das religiöse Leben äußerlich gefaßt, die gläubige Hingebung in mechanische Werkthätigkeit verwandelt werde. Auf der anderen Seite ergeht man sich in Klagen über die Rohheit des mittelalterlichen Formensinnes und die mangelhafte Entwicklung des Schönheitsgefühles, obgleich zahlreiche Urkunden von der großen Rührigkeit des Mittelalters auf allen Gebieten der Kunst sprechen. In einem einzigen Punkte herrscht vollkommene Uebereinstimmung, eine Eigenschaft wird dem Mittelalter von Tadlern und Lobrednern gleichmäßig zugeschrieben: Die Abkehr von der Antike, die Verschlossenheit gegenüber dem klassischen Alterthume.

Diese Ueberzeugung hilft eben so sehr die allgemeine Natur des Mittelalters bestimmen, wie sie die Anschauungen von der Entwickelung der bildenden Kunst beherrscht und die Gliederung der kunsthistorischen Perioden regelt. Das fünfzehnte Jahrhundert scheidet auf künstlerischem Gebiete zwei Weltalter; jenseits desselben in der mittelalterlichen Welt waltet als bezeichnender Zug die Unkenntniß der Antike, diesseits dagegen wird die Kunst des klassischen Alterthums als Muster zur Nachahmung den Zeitgenossen aufgestellt und durch den begeisterten Cultus der Antike der Umschwung der Kunst und ihr Aufschwung zur höchsten Reinheit bewirkt. Wenn eine Thatsache so beharrlich, so allgemein als wahr behauptet wird, geräth man leicht in die Versuchung, sie gläubig anzunehmen. In diesem Falle treten noch sachliche Gründe hinzu, um das Mißtrauen gegen die Richtigkeit der Ansicht zurückzuweisen. Spricht nicht aus jedem Bildwerke des Mittelalters, aus den krausen Formen, dem verzerrten Ausdruck, der mangelhaften Zeichnung die gewaltsame Abkehr von dem antiken Ideale, predigen nicht die Worte und Thaten hervorragender Männer des Mittelalters unverholen den Kunsthaß und Verachtung des Alterthums?

Da ist z. B. der Abt Eadmer von St. Alban, welcher ausgegrabene Erzbilder als heidnische Idole unbarmherzig zerschlagen läßt. Mit großer Seelenruhe erzählt Matthäus Paris diese That, ähnlich wie ein anderer Mönchschronist mit sichtbarem Wohlgefallen versichert, die Kaiserin Theophanu müsse ihre Vorliebe für die Künste des Luxus im Fegefeuer abbüßen. Wie abfällig sich

der Vater des Cistercienserordens, der h. Bernhard über den Gebrauch des profanen plastischen Schmuckes an Kirchenbauten ausspricht, ist bekannt genug, und ebenso deutet es keine hohe Achtung vor dem klassischen Alterthume an, wenn einer der angesehensten Wortführer des Mittelalters, Petrus Damiani, das Studium der lateinischen Sprache mit einem unsittlichen Liebesverhältnisse vergleicht oder wenn in der Zeichensprache, deren sich die Benediktinermönche bedienten, als Zeichen für ein klassisches Buch das Kratzen hinter dem Ohre, wie es Hunde zu thun pflegen, angegeben wird. Aber dann darf auch nicht vergessen werden, daß der fanatische Savonarola eine charakteristische Figur der Renaissanceperiode bildet und ein Sprichwort des siebenzehnten Jahrhunderts die barbari mit den Barberini in Verbindung bringt.

Nicht aus strengen, oft überstrengen Sittenpredigten, die gerade durch die Leidenschaft ihres Tones die weite Verbreitung des Uebels, welches sie bekämpfen, darthun, nicht aus vereinzelten Bildwerken untergeordneter Kunsthandwerker, sondern aus dem Grundcharakter der mittelalterlichen Kunst und den allgemein herrschenden Anschauungen muß das Wesen der mittelalterlichen Kunstbildung erläutert werden. Wer dieses mit unbefangenem Sinne versucht, erkennt vielleicht zu seiner größten Ueberraschung, daß die Antike niemals, am wenigsten in den angeblich schlimmsten Zeiten der mittelalterlichen Barbarei aufgehört hat, einen nachhaltigen Einfluß auf die künstlerische Phantasie zu üben.

Die wechselnden Bedürfnisse, die veränderten Aufgaben zwangen zwar den mittelalterlichen Künstler, vielfach selbstständig zu denken und zu schaffen. So legte die christliche Cultusform dem Architekten die Verpflichtung auf, für weite geschlossene Binnenräume zu sorgen, welche eine größere Zahl christlicher Gemeindeglieder in sich fassen können. Der griechische Tempel, die einfache Behausung des Götterbildes, erscheint in vielen Fällen neben der christlichen Kirche nur in der Größe einer Kapelle gehalten. Die Anlage ausgedehnter Hallen lenkt dann wieder die Aufmerksamkeit des Baumeisters auf die richtigste und sicherste Deckenform; Gewölbekonstruktionen werden gesucht und geprüft, schwierigere technische Probleme mit Eifer erörtert, mit Glück gelöst. Auch im Kreise der Plastik und Malerei verlangen zahlreiche neue Ideale ihre Verkörperung. Der christliche Glaube

verherrlicht maßloses Leiden und unnennbaren Schmerz, setzt den Bruch mit dem unmittelbaren Dasein als Bedingung des Heiles voraus und ergeht sich mit Vorliebe in Stimmungen, von deren künstlerischer Fruchtbarkeit das Alterthum wenig wußte. In allen solchen Fällen konnte das letztere natürlich nicht das Vorbild abgeben. Bei jenen Zügen des Kunstwerkes jedoch, welche ganz unmittelbar aus der Phantasie hervorquellen, wo der Künstler ungestört von Bedürfnißfragen, technischen Sorgen und religiösen Rücksichten ausschließlich seinem Schönheitssinn nachgehen kann, da hat gewiß auch das Muster der Antike seinen Antheil an der Schöpfung.

Aufmerksam, um zunächst das Beispiel des Architekten festzuhalten, lauscht der Baumeister des 11. und 12. Jahrhunderts, nachdem er die Forderungen der Zweckmäßigkeit befriedigt hat und an das Zieren und Schmücken seines Werkes geht, auf die Vorgänge bei den Alten. Wie die Fläche des Baues zu gliedern, die Säule durch einen Fuß mit dem Boden zu verbinden, oben durch ein Kapitäl zu krönen sei, welche Profile und Linien ein Gesims am kräftigsten von der Wand abheben, mit welchen Ornamenten das Ganze belebt werden könne, das Alles sucht und findet er in der Antike vorgebildet. Es bleibt nicht aus, daß sich auch im frühen Mittelalter, wie in jeder jugendstarken Zeit Ansätze zu einem selbstständigen Vorgehen, zu einem unabhängigen Bilden und Formen zeigen. Das Mittelalter ersinnt ein eigenes Kapitäl, das sogenannte Würfelkapitäl, welches, nebenbei gesagt, nicht einem rohen Holzmodell den Ursprung verdankt, sondern aus künstlerischer Berechnung, aus dem Streben, Säule und Bogen zu vermitteln, hervorgegangen ist. Es benutzt die Raute, das Zickzack, die schachbrettartige Verschiebung von Vierecken, den Halbkreis u. s. w. als Ornament. In dem Augenblicke jedoch, in welchem der mittelalterliche Architekt antike Muster kennen lernt, verzichtet er regelmäßig auf weitere Proben seines erfinderischen Sinnes und eifert unumwunden den alten Vorbildern nach.

Die Mehrzahl der mittelalterlichen Bauschulen macht daher folgende Entwickelungsstufen durch. Mit dem zufälligen Aufgreifen und Nachahmen einzelner Elemente der römischen Architektur beginnt die künstlerische Regsamkeit auch diesseits der Alpen;

es folgt dann eine Periode verhältnißmäßiger Selbständigkeit, in welcher über dem Ringen und Kämpfen, den technischen Aufgaben gerecht zu werden, das Streben nach zierlichen Formen und damit auch die Beziehung zur Antike zurücktritt, aber nur um in dem nächsten Menschenalter mit verdoppelter Kraft und besserem Verständnisse wieder vorzubrechen. Während die Zeiten, welche an die karolingische Periode anstreifen, überall die Unfähigkeit verrathen, sich von den römischen Traditionen loszusagen, aber gleichsam nur mürrisch und widerwillig den Fußtapfen der alten Welteroberer folgen, ermannt sich das eilfte Jahrhundert, besonders in seiner zweiten Hälfte zu einer größeren Originalität und wagt, unbeirrt von aller Ueberlieferung auf Kosten des Formgefühles den in dieser Zeit erst erstarkten neuen Gedanken einen lebendigen Ausdruck zu geben. Kaum ist aber die Freude, neue Gedanken zu bilden und einen selbständigen frischen Inhalt der Kunst zuzuführen, befriedigt worden, so regt sich auch schon wieder der Formensinn, mit der Belebung des letzteren erwacht gleichzeitig — am Schlusse des zwölften Jahrhunderts — die Sehnsucht nach der Antike und der Eifer sie wieder zur Geltung zu bringen, der seitdem, wenigstens in Italien, nicht mehr ausstirbt. So allgemein und tief wurzelnd ist dieser dem Alterthume zugeneigte Sinn, daß wir um den spätromanischen Baustil von den früheren und späteren Kunstweisen zu unterscheiden, kein auffälligeres Merkmal hervorheben können, als die Nachahmung antiker Formen.

Wenn nicht äußere Gründe, urkundliche Nachrichten uns bestimmten, so würden wir in vielen Fällen ein Bauwerk bald dem altchristlichen Zeitalter, bald frühestens dem 15. Jahrhundert zuschreiben — so scharf und mächtig prägt sich in demselben die antike Richtung aus —, welches denn doch wie z. B. das Baptisterium von Florenz den angeblich barbarischen Zeiten des tieferen Mittelalters angehört. Vollends vereinzelte Bauglieder und Ornamente erscheinen in großer Zahl dem römischen Alterthume abgelauscht. Freilich können diese Wiederholungen und Nachahmungen auch als dunkle, unbewußte Erinnerungen, auf langen und verschlungenen Wegen übermittelt, angesehen werden. Wenn aber in Corvey und Paderborn, dort im neunten, hier im zehnten Jahrhundert das ganze über dem antiken Säulenbau lastende Gebälke

auf der Deckplatte der einzelnen Rundpfeiler, gleichsam abgekürzt, reproducirt wird, wenn an Gesimsen im Speierer Dome die Ornamentreihen in der gleichen Ordnung wie an römischen Denkmälern wiederkehren, wenn da und dort z. B. in Hildesheim bestimmte antike Werke im Kleinen copirt werden, so kann man an der absichtlichen Nachahmung der antiken Kunstweise nicht füglich zweifeln. An der Hand der Monumente läßt sich noch eine weitere, wichtigere Behauptung begründen.

Ueberall, wo antike Bauwerke von größerer Bedeutung und ansehnlichen Verhältnissen sich unversehrt oder doch wenigstens kenntlich erhalten haben, werden sie von den Künstlern der umliegenden Landschaft als Vorbilder verwandt. Die sogenannten Kaiserbäder in Trier, jedenfalls eine römische Schöpfung, übten auf die Gestalt der niederrheinischen Kirchen, auf die reiche Entfaltung ihres Grundrisses entschiedenen Einfluß, römische Triumphbogen gaben die Motive für die mittelalterlichen Portalbauten in Avignon, Vaison, Pernes u. s. w. ab, die römische Porte d'Arroux zu Autun lieferte das ängstlich befolgte Muster für die Dekoration der Kathedrale. Und nicht auf vereinzelte Fälle beschränkt sich diese unmittelbare Einwirkung der Antike. Der Charakter weitverbreiteter Baustile, wie, um bei den Ländern diesseits der Alpen zu bleiben, jener der Provence, Languedoc's und Burgund's wird durch die vorherrschende Nachahmung der Antike bestimmt, so daß wir an derselben ein richtiges, vielfach untrügliches Merkmal für die geographische Einordnung eines mittelalterlichen Bauwerkes besitzen.

Auch in der Skulptur gehen die Spuren der klassischen Kunst während des tieferen Mittelalters nicht vollständig verloren. Noch hat sich kein Forscher die Mühe genommen, die mannigfachen Gesichtstypen romanischer Skulpturwerke auf ihre gemeinsame Wurzel zurückzuführen, die Gewandwürfe, die Faltenmotive zu prüfen. Gewiß würde er überall zuerst auf unbewußte, im zwölften Jahrhundert aber auch auf bewußte und beabsichtigte Nachbildungen der Antike stoßen. Trotz des vollendeten Ideales schufen freilich die mittelalterlichen Künstler in vielen Fällen scheußliche Werke, und wer Formwidrigkeit und Häßlichkeit denselben als durchschnittlichen Charakter beilegt, übertreibt nicht in hohem Grade. Aber dieser barbarische Geschmack ist keineswegs

der ursprünglichen Rohheit etwa indianischer Kunstprodukte gleichzustellen. Es mangelt die Fähigkeit, die neuen Gedanken sofort in die entsprechenden Formen zu kleiden; das Auge ist ungeübt, die Hand ungeschult, die Phantasie jedoch nicht ohne Ahnung des rechten Weges, welcher zur Vollendung führt, die Erinnerung an die Antike in zahlreichen Einzelheiten lebendig.

Die Köpfe auf frühmittelalterlichen Skulpturen erscheinen unverhältnißmäßig groß, ausdruckslos, verzeichnet; die starke Bildung der unteren Gesichtspartien, besonders der kräftige Zug der Wangenlinie deutete darauf hin, daß sich die Plastiker des eilften und zwölften Jahrhunderts nach einer allerdings schlecht verstandenen künstlerischen Tradition richteten. Und wenn wir die Weise betrachten, wie die Gewänder drapirt, hier in enge Falten gezogen, dort wieder zu breiten Flächen auseinandergelegt werden, wie Bauch, Kniee in rundlichen Formen modellirt erscheinen, wie sorgfältig der Künstler darauf bedacht ist, daß das Kleid an der einen Stelle die nackte Gestalt durchschimmern läßt, an der andern nur seiner Schwere folgend selbständig herabwallt: so können wir gleichfalls das Nachklingen alter klassischer Ueberlieferungen nicht bestreiten. Daran liegt wenig, daß die Nachahmung himmelweit gegen das Muster zurücksteht, die Antike durch ein überaus trübes Medium hindurchgehen muß, um im Mittelalter wieder lebendig zu werden. Ist aber die Reproduktion nicht eine blinde und unbewußte? Dann könnte man nicht füglich von einem Zusammenhange der beiden Weltalter reden, besitzt das Auftauchen einzelner antiker Elemente in der mittelalterlichen Kunst keine Bedeutung. In einzelnen Fällen mag es sich so damit verhalten, daß nur zufällig eine gewisse Aehnlichkeit zwischen der älteren und jüngeren Kunstweise besteht. Ueberall jedoch, wo nicht allein äußere Formen vielleicht mechanisch nachgeahmt, sondern mit diesen auch die gleichen symbolischen Beziehungen wie im Alterthume verknüpft wurden, muß auf einen bewußten Rückgang geschlossen werden.

Weise und feinsinnig, wie in allen ihren künstlerischen Gedanken, haben die Alten auch bei der Bildung tragbarer Geräthe, wie der Kandelaber, Stühle, Laden auf eine schöne und lebende Charakteristik Bedacht genommen. Um ihre Beweglichkeit, die Fähigkeit, von einem Ort zum andern geschafft zu werden, zu

bezeichnen, gaben sie den Ständern die Gestalt von Thierbeinen und ließen sie in Klauen, Tatzen auslaufen. Treu ahmt das Mittelalter diesem Vorgang nach, mitunter etwas derb in den Formen, phantastisch in der Zeichnung, aber stets mit vollkommenem Bewußtsein der Bedeutung dieser Symbole. Nach althellenischer Sitte gilt der Löwe als Wächter des Heiligthums, bewahrt das Gorgonenhaupt eine fascinirende Eigenschaft und wehrt dem Profanen und Unreinen den Zutritt zu geweihten Räumen. Demgemäß schmücken Löwenmasken den Eingang zum Tempel und hebt sich das Gorgonenhaupt schreckend und zurückweisend von der Thürfläche ab. Löwenmasken sind auch in mittelalterlichen Kirchen die gewöhnlichen Portalwächter und wenn wir an der Säule der Domvorhalle in Goslar ein Gorgonenhaupt mit sichtlichem Künstlerstolze gar sorgfältig und augenfällig gemeißelt gewahren, so können wir das nimmermehr einem bloßen Zufall zuschreiben, sondern müssen auch die Fortdauer des antiken Glaubens an die abwehrende Kraft des Gorgonenhaupts annehmen.

Nicht so deutlich, wie in der Vorhalle des Domes zu Goslar oder ehemals an der Severinskirche in Köln tritt uns dasselbe an andern Denkmälern der mittelalterlichen Kunst entgegen. Haben wir aber einmal dort das ursprünglich antike Kunstgebilde erkannt, so kann es uns nicht schwer fallen, eine lange Reihe scheinbar räthselhafter, wild phantastischer Gestalten auf denselben antiken Ursprung zurückzuführen. Denn das Mittelalter liebt es, die einzelnen Elemente eines klassischen Kunstwerkes zu trennen, mitunter auch auseinander zu zerren und sie dann in breiter Ausführlichkeit hinzustellen, jedes derselben zu vergrößern, deutlicher, selbständiger zu zeichnen. Oder es entlockt auch im Laufe der Zeiten der künstlerischen Gestalt einen allegorisch-moralischen Sinn, und nimmt von ihr den Anlaß, die eine oder die andere dramatische Vorstellung daran zu knüpfen, welche dann wieder ihrerseits auf den Formensinn belebend zurückwirkt und neue künstlerische Motive hervorruft. Auf diese Art wird es begreiflich, daß die ursprünglichen Kunsttypen bis zur Unkenntlichkeit verwischt werden.

Man meint reinen Originalschöpfungen der mittelalterlichen Phantasie gegenüberzustehen, wenn man unförmliche Menschenköpfe von Drachen und Schlangen bedroht, wenn man die Ver-

körperung der sündhaften Welt, oben hui, unten pfui, die gleißnerische Schönheit, die insgeheim von Kröten und Schlangen angefressen wird, gewahrt. Man preist die so beliebte Darstellung des Glücksrades, die Schilderung des blinden Judenthums mit der fallenden Krone und dem zerbrochenen Herrscherstabe als charakteristische Beispiele der mittelalterlichen Denkungsart. Und doch hält es nicht schwer, den Ursprung dieser Vorstellungen in der Antike oder in der noch antik fühlenden altchristlichen Periode nachzuweisen, doch bedarf es nur eines kurzen vergleichenden Ueberblickes, um die Urtypen dieser scheinbar räthselhaften Bilder in dem Gorgonenhaupte, in der Gäa, der Personifikation der fruchtbaren Erde, in der harmlosen Schilderung der ecclesia ex circumcisione auf altchristlichen Mosaikbildern zu erkennen oder bei dem klassisch gebildeten Boethius die Quelle der Inspiration aller späteren Glücksradbildner zu entdecken.

Unbestreitbar ist die Thatsache der Entlehnung antiker Formen und Gestalten in der mittelalterlichen Kunst. Sie wird auch in einzelnen Fällen längst anerkannt. Auf bestimmte antike Vorbilder läßt sich nach allgemeiner Uebereinstimmung die eine und die andere plastische Figur des Niccola Pisano zurückführen, auf ähnliche unmittelbare Einflüsse des klassischen Alterthums weisen sächsische und provençalische Skulpturwerke des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts hin. Daß wir es aber nicht mit vereinzelten Fällen zu thun haben, der Anschluß an die Antike vielmehr zu den dauernden Gewohnheiten des früheren Mittelalters gehörte, dafür spricht der Weg, auf welchem die mittelalterlichen Künstler zur Kenntniß und zum Cultus der Antike gelangten.

Wir modernen Menschen ahnen nicht den Werth mechanischer Kunstfertigkeit in den vergangenen Zeiten und glauben nicht an die Möglichkeit eines Enthusiasmus für das rein Technische in dem künstlerischen Wirken. Wir halten es geradezu für eine Herabwürdigung des Künstlers, wenn er sich ernstlich und vorzugsweise um das Handwerk kümmert. Theils ist das technische Verfahren so abgeschliffen und dem Einzelnen so bequem zurechtgelegt, daß es weiter keine Aufmerksamkeit verdient, theils begnügen sich in unseren Tagen nicht bloß Dilettanten, sondern auch angesehene Künstler mit der bloßen Erhitzung ihrer Einbildungskraft, mit der Jagd auf sogenannte poetische Ideen, unwissend, daß die ge-

diegene Fachphantasie ohne die vollkommene Herrschaft über die entsprechende Technik gar nicht bestehen kann.

Im Mittelalter — und auch in der ersten Renaissanceperiode — war es damit anders bestellt, für die künstlerische Technik, ihren Erwerb und ihre Entwickelung eine förmliche Begeisterung vorhanden. Die Barbarei des Mittelalters ist nicht als Gedankenarmuth aufzufassen. Es fehlt nicht an reichen und tiefsinnigen Vorstellungen, nicht an stofflichen Anregungen der Phantasie. Aber das Auge des Künstlers gebot nicht über mannigfache Anschauungen, seine Hand war nicht regelmäßig geschult und stetig geübt. Was für die kräftige Entwickelung der Kunst so wichtig ist, der ununterbrochene Betrieb der Technik, die freie Gewalt über das Material, die ungehinderte Benutzung der äußeren Kunstmittel, das konnte sich der Einzelne in den kampfreichen Jahrhunderten des Mittelalters, bei der engen Begrenzung seiner Wirksamkeit nicht leicht schaffen. Dieser Mangel war den frühmittelalterlichen Künstlern wohl bewußt, ihr eifrigstes Streben darauf gerichtet, die technischen Schwierigkeiten zu beseitigen.

Mit großem Stolze läßt Bischof Bernward von Hildesheim die Inschrift auf einem Kandelaber erzählen, derselbe sei ein edles Metallwerk und doch nicht aus Gold oder Silber gebildet; je nachdem ein Land in der einen oder anderen Kunstgattung eine größere technische Fertigkeit offenbart, stellt sich im Mittelalter das Urtheil über seine artistische Bedeutung fest und wenn ein Chronist von dem Aufschwunge der Kunst in seiner Zeit berichtet, so knüpft er denselben gewiß an die Berufung technisch geübter Arbeiter. Auch für die technischen Traditionen nun blickt man auf die Antike zurück. De coloribus et artibus Romanorum überschrieb Heraklius im zehnten Jahrhundert seine Sammlung von Kunstrezepten. Einzelnes hatte sich bei den Byzantinern erhalten, Anderes mußte aber vollständig von Neuem ergründet werden. Bei diesem Spähen und Suchen nach den richtigen technischen Methoden heftete sich unwillkürlich das Auge auch auf die künstlerischen Formen und Gestalten; die Herrschaft über das Material wurde nicht immer gewonnen, dagegen mit mancher antiken Kunstvorstellung und manchem Linienzuge eine vertrautere Bekanntschaft gemacht.

Die Metallarbeiter, welchen wir die Bronzethüre am Augs-

burger Dome verdanken, vielleicht Klosterleute von Tegernsee, hatten bei ihrem Werke offenbar auf antike Erzgüsse ihre Aufmerksamkeit gelenkt. Es gelang ihnen nicht die Technik des klassischen Alterthums sich anzueignen. Die einzelnen Tafeln haben mehr den Schein getriebener als gegossener Arbeit. Wohl aber wiederholen sie im Allgemeinen den Reliefstil der Römer; sie wissen, daß das Basrelief nichts mit entzwei geschnittenen Rundfiguren gemein hat, sie halten sich in Zeichnung und Auffassung innerhalb der Grenzen der antiken Tradition und benutzen die Gelegenheit, um auch Centauren-Kämpfe und bacchische Figuren ihrem Bilderkreise einzuverleiben. Das Alles, das Forschen nach der alten Technik, das Abschauen antiker Gedanken und Formen war aber nur möglich, wenn wir eine häufige Berührung des Mittelalters mit antiken Kunstwerken voraussetzen. Eine ausgebreitete Kenntniß der Antike im Mittelalter wird gewöhnlich bestritten. Mit Recht, wenn große statuarische Werke allein unter der Antike verstanden werden. Jedoch abgesehen davon, daß auch Beispiele der letzten Gattung dem Mittelalter nicht ganz unbekannt waren — es berichtet von einer ausgegrabenen Statue Wilhelm von Malmesbury im 12. Jahrh., es erwähnen die römischen Topographen des 10. und 11. Jahrhunderts mehrere größere Bildsäulen und plastische Gruppen als aufrechtstehend — verhalfen die zahlreich vorhandenen Werke des Kunsthandwerkes und der Kleinkunst zu einer reichen Anschauung der Antike. In erster Reihe sind die Sarkophage zu nennen.

Noch während der Dauer der Römerherrschaft hatte sich die altchristliche Sarkophagskulptur entwickelt. Mit der heidnisch-römischen besaß sie selbst in einzelnen Kunstvorstellungen Berührungspunkte, vollends in der äußeren Anordnung, in der Zeichnung und Modelirung schloß sie sich eng an diese an. Da die christlichen Sarkophage im Mittelalter eine weite Verehrung genossen, häufig als Altäre benutzt, als Reliquiensärge hoch geachtet wurden, so wurde das Auge mit den antiken oder antikisirenden Formen derselben leicht vertraut. Die große formelle Verwandtschaft mit römischen Sarkophagen übertrug dann die Duldung auch auf die letzteren. Und so kam es, daß nicht blos in Italien, sondern auch diesseits der Alpen z. B. in Südfrankreich antikes Geräthe für den kirchlichen Gebrauch ruhig verwendet, eine ganze

Reihe von Kunstmotiven, wenn auch ihre Bedeutung verloren gegangen war, Jahrhunderte lang fortgepflanzt wurde. In der Sage von Nikolaus von Pisa, durch den Anblick eines antiken Sarkophages mit der Jagd des Meleager sei seine Phantasie entzündet und der Aufschwung der italienischen Plastik begründet worden, klingt das Bewußtsein von der Bedeutung dieser Kunstgattung noch deutlich nach.

Die Kenntniß der Antike schöpften die Künstler des Mittelalters ferner aus den zahlreichen Elfenbeinschnitzereien, Tafeln, Büchsen, Kästchen, welche sowohl zu kirchlichen wie profanen Zwecken gebraucht wurden. Ob dieselben noch in spät römischer Zeit gearbeitet oder im Mittelalter nachgebildet wurden, läßt sich in vielen Fällen schwer bestimmen. Garucci erwähnt im römischen Bulletino 1860 eines in der Pariser Arsenalbibliothek bewahrten Elfenbeindeckels, welcher Sokrates, die Musik lehrend, schildert, ganz in Uebereinstimmung mit dem pompejanischen Relief: Sokrates und Diotima. Er beschreibt ferner eine Elfenbeinkassette in der Kathedrale zu Veroli, die nicht allein antike Vorgänge: Iphigenias Opfer, Bellerophon, den Raub der Europa, Bacchus' Triumphzug wiedergiebt, sondern theilweise auch genaue Repliken antiker Kunstwerke enthält. Italienische und rheinische Kirchen, außerdem verschiedene Museen bergen unter ihren Schätzen Elfenbeinreliefs, deren Gegenstände gleichfalls der Antike entlehnt sind, deren Zeichnung unzweifelhaft auf das klassische Alterthum zurückweist. Bald werden uns griechische Mythen im Zusammenhange vorgeführt, wie Achilles auf Skyros, bald Kämpfer, Centauren, Bacchantinnen, Schlangenorakel isolirt dargestellt. Mehrere Umstände berechtigen zu dem Schlusse, daß wenigstens das eine oder andere dieser Werke im Mittelalter entstanden sei. Auch in der spätesten römischen Periode würde ein Künstler einen besseren Zusammenhang zwischen den einzelnen Figuren bewahrt, die Schwierigkeit der verschiedenen Stellungen mit größerem Geschicke besiegt haben. Aber selbst in dem Falle, daß das Mittelalter die fertigen Arbeiten aus dem Alterthume übernommen hätte, zeigt doch ihre sorgfältige Erhaltung, ihre Aufbewahrung in geheiligten Räumen, ihr lebendiger Gebrauch, daß man sie schätzte, an ihnen sich freute.

Ueber eine dritte, vielleicht die reichhaltigste Quelle, von

welcher die mittelalterlichen Künstler ihre Anregungen hatten, sind wir leider, der Natur der Sache gemäß, am schlechtesten unterrichtet. Man wird wenige Lokalchroniken des tieferen Mittelalters nennen können, in welchen nicht von geschnittenen Steinen die Rede wäre, wenige Kircheninventare finden, welche nicht auch Gemmenspenden aufzählten. Unverfänglich genug klingen diese Nachrichten, geradeso wie die häufigen Erzählungen von Schatzgräbern. Und doch müssen wir in jenen Gemmen, in diesen der Erde entlockten Schätzen eine mächtige Fundgrube antiker Kunstanschauungen erblicken. Wir haben kein Recht anzunehmen, daß nur der materielle Werth, nur die Kostbarkeit dieser Gegenstände das Mittelalter lockte. Wenn auch nicht die Ueberzeugung, daß selbst die roheste Kunstübung ohne den Stachel des nach Vollendung strebenden Formensinnes kaum bestehen kann, uns eines besseren belehrte, so besitzen wir doch der schriftlichen Belege eine hinreichende Zahl, welche darthun, daß auch das Mittelalter vom Standpunkte der formellen Schönheit, dem einzig richtigen, die Schöpfungen der bildenden Kunst beurtheilte. Viel zu häufig entstiegen dem Schooße der Erde die hier vergrabenen Schätze der antiken Steinschneide- und Goldschmiedekunst, viel zu sehr reizten dieselben das Auge der Menge, als daß die vorsorgliche Kirche, die alle menschlichen Neigungen zu regeln und ihrer Aufsicht zu unterwerfen liebte, sich dabei hätte gleichgiltig verhalten können.

Es ging noch an, daß weltliche Fürsten sich antiker geschnittener Steine zu Siegeln bedienten, es konnte stillschweigend geduldet werden, daß unter den Urkunden eines englischen Bischofs ein Serapiskopf mit der Umschrift: caput Scti. Oswaldi prangte. Aber das gläubige Volk fand auch keinen schöneren Schmuck für kirchliche Geräthe, keine würdigere Einrahmung für christliche Bildwerke, Reliquientafeln als antike Gemmen, Arbeiten, an welchen doch der Makel des Heidenthums haftete. Die Kirche, stets weltklug, half sich aus der Noth. Was sie zu vernichten außer Stande war, unterwarf sie ihrem Dienste. Sie ordnete die symbolische Reinigung aller aufgefundenen antiken Gemmen, geschnittenen Steine und Gefäße an. Ein feierliches Gebet mußte über derartige Funde gesprochen werden, die antiken Schätze wurden exorcisirt. „Allmächtiger, ewiger Gott, so lautete die kirchliche

Formel, hilf und reinige diese durch Heidenkunst geschaffenen Geräthe, auf daß sie von den Gläubigen benutzt und zu Deinen Ehren verwendet werden.“ In diesem Compromisse ist aber die Anerkennung des Kunstwerthes dieser Gegenstände offen ausgesprochen, daß auch die formelle Schönheit einen unwiderstehlichen Reiz ausübe, willig zugestanden.

Dem Sinne des Mittelalters sagten die geschnittenen Steine und die anderen dekorativen Arbeiten des Alterthums nicht allein als Kirchenzier vortrefflich zu, auch sonst beschäftigte sich die Einbildungskraft gern mit den ersteren. Wie es eine mystische Zoologie des Mittelalters gab, einen sogenannten Physiologus, vielbeliebt und in allen Sprachen bearbeitet, in welcher fabelhafte Thiere geschildert und gezeichnet, von bekannten Thieren wenigstens fabelhafte Eigenschaften berichtet wurden, so kannte man auch eine mystische Steinkunde. Gar wunderbare Künste liegen in den Edelsteinen verborgen. Geheimnißvoll ist bei den meisten ihr Ursprung, übernatürlich ihr Wesen, zauberisch die Wirkungen, die sich auf ihre Träger verpflanzen. Diese Naturmythen entstammen keineswegs dem dunkelen Geiste des Mittelalters. Der Glaube hat das letztere vom klassischen Alterthume getrennt, der Aberglauben vereint wieder die beiden Perioden. Aus Plinius, Solinus und anderen Autoren haben die mittelalterlichen Schriftsteller den größten Theil ihrer Kunde geschöpft, auf die antike Superstition ihre Fabeln gegründet. Schon dieser Umstand bezeugt eine Erschlossenheit des Mittelalters gegen das klassische Alterthum und offenbart den Einfluß des letzteren auf einem Gebiete, das man gern und gewöhnlich als ein dem Mittelalter ausschließlich angehöriges betrachtet. Wenn ein französischer Bischof aus dem Ende des 11. Jahrhunderts, Marbod, in seinem Gedichte über Edelsteine die Sage erzählt, König Pyrrhus habe einen Achatring besessen, in welchem durch ein Naturspiel Apoll im Kreise der Musen abgebildet erschien, so ist das zunächst nur ein aus Plinius wiederholtes Citat. Wir müssen aber weiter annehmen, daß Bischof Marbod auch von dem Bilde Apollo's mit den Musen eine deutliche Vorstellung sich macht und dessen künstlerischen Werth ahnt, sonst hätte er schwerlich über das Naturwunder „naturae non artis opus mirabile dictu,“ so begeistert gesprochen.

Die genauere Beleuchtung der mittelalterlichen Naturfabeln bestätigt die Ansicht, daß sich die Bewunderung der antiken Kunst dem Glauben an die Zaubermacht der Natur beimischt. Die mittelalterlichen Schriften über die mystischen Kräfte der Edelsteine zerfallen in zwei Gruppen. Die eine Gruppe, welche auf einen angeblichen Zeitgenossen Kaiser Nero's, den arabischen Fürsten Evax zurückgeführt wird, verlegt den Zauber und die magische Wirkung der Edelsteine in den natürlichen Stoff. Es ist der Smaragd, der Jaspis, der Berill u. s. w. an und für sich, welchem eine dämonische Kraft innewohnt. Die andere Gruppe stellt die Meinung auf, nicht die Natur des Steines, sondern das im Steine geschnittene Bild, die „Skulptur" übt Wunder und verleiht dem Besitzer desselben beneidete Eigenschaften. Cethel, der zweite Nachfolger Josuas im Priesteramte, soll zuerst über die Zauberkraft der Gemmen geschrieben haben. Die Phantasie des Mittelalters verband damit die Sage von Salomon, welcher Dämone in Ringe einschloß und fand an dem jüdischen Ursprunge der Steinmagie um so weniger Anstoß, als seine historische Anschauung überhaupt auf der freilich willkürlichen Verknüpfung der biblischen Geschichte mit der antiken Sage beruhte. In Wahrheit ist aber der Glaube an die Zauberkraft der Gemmen aus der phantastischen Bewunderung antiker geschnittener Steine hervorgegangen. Hören wir, was die mittelalterlichen Lapidarien über die magische Kraft der Edelsteinskulpturen erzählen. Ein Stein mit dem Bilde des Pegasus oder Bellerophon verleiht Kühnheit und einen hochfliegenden Muth; ist in dem Steine das Bild Andromedas geschnitten, so wird der Besitzer ein inniges eheliches Glück finden; Gemmen mit Merkur machen beredt; ist in denselben Herkules Gestalt eingegraben, so passen sie für den Krieger; ein Jupiterkopf auf einem Steine giebt Macht, Perseus mit dem Gorgonenhaupt wehrt dem Blitze und sichert gegen die Anfechtungen des Teufels; Sirenenbilder bewirken die Unsichtbarkeit des Trägers u. s. w.

Ohne eine beiläufige Kenntniß, was die Gemmenbilder vorstellen, ohne die sinnige Betrachtung der Gestalten, konnten die magischen Eigenschaften der Edelsteine nicht entwickelt werden. Aus den Linien und Formen heraus errieth und dichtete man geistige Bezüge, verknüpfte damit, was man sonst aus der Mytho=

logie von den Eigenschaften der dargestellten Personen wußte und gewann auf diese Weise neue phantastische Begriffe. Die Beispiele zu sammeln, welche den Gemmenbeschreibungen in den Lapidarien zu Grunde liegen, kostet nur eine geringe Mühe. Die Schilderungen sind trotz mancherlei Mißverständnissen deutlich genug, um alsbald wohlbekannte Gemmen mit den Bildern Merkurs, Bacchus, Perseus, Amors, der Sirenen und Centauren erkennen zu lassen. Aus der Thatsache daß dem Mittelalter zahlreiche Gemmen vor Augen lagen, folgt allerdings noch nicht ihr unmittelbarer Einfluß auf den Formensinn seiner Künstler. Ein unmittelbarer Beweis dürfte auch dafür nicht leicht gegeben werden. Die Wahrscheinlichkeit wächst aber, wenn man eine lebendige ästhetische Anschauung und eine wirkliche Achtung der Antike in der mittelalterlichen Cultur endeckt.

In einem beliebten Unterhaltungsbuche des Mittelalters, Gesta Romanorum betitelt, handelt das 47. Kapitel „von einer schönen frawen hiesz florentina.“ Sie hatte durch ihren Schönheitszauber viel Unheil gestiftet, vom Gerüchte ihrer Reize war die ganze Welt erfüllt. Auch an den Kaiser gelangte dasselbe. Er begehrte, Florentina zu sehen, sie war aber bereits gestorben. Darüber sehr betrübt, ließ er alle Maler des Reiches kommen und gab ihnen den Auftrag: Malet mir ihr Antlitz mit allem Fleiß, als sie gewesen ist, da sie lebte. Die Maler verwiesen ihn auf einen Meister, der da wohnend ist in den Bergen. Dieser wurde herbeigeholt, ging auch auf den Wunsch des Kaisers ein, doch unter der Bedingung, daß alle schönen Frauen des Reiches eine kleine Stunde vor seinen Augen verweilen mögen. Als dieses geschehen, wählte er vier aus allen, hob mit rother und klarer Farbe dieser Frauen Schöne ab, was an jeglicher wohlgestaltet war und vollbrachte also das Werk. Ob diese Erzählung antiken Quellen entlehnt ist, wissen wir nicht; gewiß ist nur das Eine, daß sich in dem rückhaltlosen Eklekticismus eine beinahe übersatte ästhetische Bildung kundgibt, sicher ist das Andere, daß aus der kleinen Novelle die reinste Formfreude, die unverhohlene Anerkennung sinnlicher Schönheit, wie wir sie sonst nur im Alterthume wahrnehmen, spricht. Herrschte dieselbe im Mittelalter, so kann es auch nicht befremdend erscheinen, wenn sich dann auch die Anerkennung antiker Schönheit Bahn brach.

Die Chronik des Klosters von Novalese am Fuße des M. Cenis, noch im eilften Jahrhundert geschrieben, ist für den Geschichtsforscher, welcher nur dem Gange politischer Veränderungen nachspürt, von geringer Bedeutung; sie gewährt dagegen dem Culturhistoriker, da sie Fragmente der altdeutschen Heldensage in sich schließt, und den Dichtungen der Volksphantasie einen großen Raum gönnt, kein gewöhnliches Interesse. Auch für den Cultus der Antike im Mittelalter darf sie als Zeuge angerufen werden. Der Autor, offenbar ein Mönch, erzählt mit liebevoller Ausführlichkeit, Abt Abbo habe aus glänzendem Marmor einen Bogen von wunderbarer Schönheit und Höhe in dem benachbarten Susa gebaut und auf demselben alle dem Kloster gemachten Schenkungen, alle Giebigkeiten, auf welche es Anspruch erheben könne, mit Riesenbuchstaben einschreiben lassen. Wir sind über den Ursprung des noch gegenwärtig aufrechtstehenden Bauwerkes besser unterrichtet. Der Triumphbogen zu Susa wurde von dem Präfekten Cottius Kaiser Augustus zu Ehren errichtet. War es nun frommer Betrug, welcher im Mittelalter dem römischen Werke eine so ganz andere Bestimmung zudachte, dasselbe in ein monumentales Grundbuch verwandelte? Dann müßte wohl bei dem Volke eine ganz besondere Achtung und Verehrung antiker Denkmäler vorausgesetzt werden, daß auch drückende Rechtsverträge geheiligt erschienen, wenn sie jenen einverleibt waren. Oder glaubte man ernstlich an den mittelalterlichen Ursprung des Augustusbogens? Dann gab es keine Kluft zwischen der mittelalterlichen und antiken Phantasie, hatte sich der Formsinn in der gleichen Richtung erhalten, wenn er auch nicht den gleichen Grad der Ausbildung erreicht hatte.

Man muß es zugeben, abenteuerlich genug kleidet sich in diesem Falle der Cultus der Antike. Dagegen spricht aus der Aeußerung eines anderen mittelalterlichen Schriftstellers aus dem eilften Jahrhundert, des Fulcoius, der Kopf einer bei Meaux gefundenen antiken Statue sei in seiner Furchtbarkeit schön — horrendum caput et tamen hoc horrore decorum — ein so feines Verständniß klassischer Auffassung, eine so glückliche Charakteristik eines echt antiken Kunsttypus, daß auch die Renaissanceperiode in dieser Kürze kaum treffendere Schilderungen aufweisen dürfte.

Der Anlaß, über den künstlerischen Werth des einen oder anderen antiken Werkes zu urtheilen, bot sich im Mittelalter nicht häufig dar; daß aber von der Volksanschauung des eilften und der folgenden Jahrhunderte die Achtung der antiken Kunst, die sich bis zu einer ehrfurchtsvollen Scheu steigerte, keineswegs ausgeschlossen war, zeigt die bekannte Virgiliussage.

Roth hat in seiner berühmten Abhandlung über den Zauberer Virgil „die Entstehung und den Ursprung der Sage, ihre mannigfachen Wurzeln und späteren Schicksale" gründlich beleuchtet und bewiesen, wie außer dem literarischen Cultus der gleichfalls dem Alterthume entstammende Glaube an Talismane den merkwürdigen Mythus aufbaute. Die Schulen der Grammatiker erhielten die Erinnerung an den großen Dichter lebendig; gläubige Gemüther begeisterten sich für den Seher, welcher gleich den Propheten und Sibyllen Christi Ankunft verkündigt hatte. In den Augen des Volkes aber lebte der „Pfaff" Virgil nur als Zauberer. Er schuf eine Reihe von Werken, welche von der Stadt, die sie in sich barg, Unheil abwehrten, die unversehrte Fortdauer der ersteren sicherten, so lange sie selbst erhalten blieben. Die ältesten Aufzeichnungen der Virgilsage, dem zwölften Jahrhunderte angehörig, nennen Neapel als die Stadt, welche Virgil mit zauberhaften Schutzwerken, Telesmen, beschenkt. Durch dieselben wurden die Fliegen- und Schlangenplagen, die Verwüstungen des Vesuv, Krankheiten der Menschen und Thiere von Neapel ferngehalten. Bald verlor sich die lokale Beziehung auf Neapel, außer dieser Stadt wurde auch Rom als der Schauplatz der magischen Wirksamkeit Virgils bezeichnet. Man sieht, daß man allmälich ebenso sehr wie die Zaubergewalt der Werke, die Person ihres Schöpfers betonte; dieser aber, der berühmteste lateinische Dichter konnte nicht von Rom getrennt gedacht werden. Wir stoßen dann aber noch auf einen anderen, bisher völlig übersehenen Punkt. Kaum viel jünger als die Erwähnung des Zauberers Virgil bei Johann von Salisbury, dem Zeitgenossen Thomas Beckets ist die Schilderung Virgils, der „die erzene Fliege bildet," in einem köstlichen Gedichte des 12. Jahrhunderts, der Apokalypse des Golias. Aehnlich wie der Evangelist Johannes die sieben Siegel erbrochen schaut, so hat auch der Bischof der lustigen Brüder, Golias, Visionen, Offenbarungen von den schlech-

ten Sitten des Clerus. In der Einleitung zu diesen Gesichten nun wird unter den Dichtern und Weisen auch das Bild Virgils »formans cereas muscas« dem Golias enthüllt.

Und wenn wir die späteste Form der Virgilssage in das Auge fassen, ehe Virgil sich zu einem warnenden Beispiele, wie die Liebe auch den Weisesten zum Thoren macht, verflüchtigt, und nur noch in derben Schwänken auftritt, so lernen wir ihn abermals als Künstler kennen. Ein Meisterlied in der Colmarer Handschrift „in des Marner's langem Dôn“ läßt den »Her Filius« in einer stat, diu heizet Laterân, einen Zauberspiegel verfertigen und erzählt dann von ihm daß er

ein bilde gôz
von êre wol getân
mit rehter Künste, lanc und grôz,
gelîch gefüeret als ein man.

Summirt man endlich die Zauberwerke, welche schon im zwölften Jahrhundert Virgil zugeschrieben wurden, die Talismane von Neapel, wie die Wunder von Rom, so entdeckt man beinahe durchgängig plastische Arbeiten. Von Virgil stammt der eherne Mann mit gespannter Armbrust, welcher dem Lavaregen wehrt, die Fliege von Erz in Froschgröße, die alle lebendigen Fliegen aus Neapel vertreibt, das eherne Pferd, dessen Anblick alle kranken Pferde heilt, die Bilder und Skulpturen im Neapolitanischen Heilbade, der lachende und weinende Marmorkopf am Stadtthore, die kupferne Cicade, der eherne Schütze in Rom, die Statue, die alle Gesetzübertretungen verräth u. s. w. Wie kam das Mittelalter dazu, so beharrlich mit dem gefeiertesten Namen des Alterthums eine bildnerische Thätigkeit zu verbinden, und namentlich Erzwerke auf ihn zurückzuführen?

Von wirklichen Kunstwerken nahm die Virgilsage den Ausgangspunkt. Sie waren in der Technik und in dem Materiale gearbeitet, nach dessen Erwerb das Mittelalter sehnsüchtig blickte, dessen Wirkung es gewaltig anstaunte. Die Unfähigkeit, solche Werke gleichfalls zu schaffen, ließ sie in einem phantastischen Lichte schauen. Als wären es natürliche Wesen, mit Leben und Athem, mit geistiger Kraft begabt, einer anderen, aber mächtigeren Welt entstammend, wie alles Zauberische anziehend und abstoßend zugleich, so erscheinen diese Kunstwerke dem Mittelalter in sagen=

hafter Umhüllung. Sie sind das Höchste, was der Mensch ersinnen kann und daher ist es nur billig, wenn sie mit dem Manne verknüpft werden, der seinerseits dem Mittelalter als Ideal menschlicher Größe vorschwebte, als der größte Held des Alterthums gepriesen wurde. Wir stellen die antiken Heroen in anderer Rangordnung auf. Für uns bedeutet Virgil weder den höchsten Dichter, noch den tiefsten Weisen, am allerwenigsten erblicken wir in ihm die antike Weltanschauung am reinsten verkörpert. Dem Mittelalter aber galt er als wahrer Lebensführer, damals bildete er eine feste Brücke, durch welche das Mittelalter mit dem Alterthume zusammenhing. Ohne die Ahnung von der Macht und Größe der antiken Kunst, ohne den Glauben, daß die künstlerische Phantasie im Alterthume zur reichsten Blüthe emporsteigt, in der bildenden Kunst das Wesen der altklassischen Bildung am glänzendsten sich entfaltet, hätte man nimmermehr die plastischen Zauberwerke mit dem höchsten Repräsentanten des Alterthumes verknüpfen können. In ihrem lokalen Ursprung besitzt die Virgilsage nur ein culturgeschichtliches Interesse, in ihrer späteren allgemeinen Fassung ist sie eine kunsthistorische wichtige Thatsache, ein Zeugniß für das Nachleben der Antike im Mittelalter.

Allerdings ist diese Art des Nachlebens der Antike von dem Einflusse, welchen wir gegenwärtig dem klassischen Alterthume auf unseren Kunstsinn gönnen, weit verschieden. Zwei Gesichtspunkte machen sich für uns moderne Menschen, sobald wir an die Betrachtung der Antike schreiten, geltend. Wir sehen die Antike als ein in sich abgeschlossenes, unerreichbares Ideal an, das den reinen Gegensatz zu der getrübten, in sich gebrochenen wirklichen Welt bildet. Jedes Kunstwerk des Alterthums wird von uns nicht als eine einzelne Erscheinung betrachtet und genossen, sondern vertritt eine bestimmte Entwickelungsstufe der hellenischen oder römischen Kunstbildung und nimmt im Kreise der verwandten Werke eine feste Stellung ein. Auch das schönste griechische Bauglied läßt die Mehrzahl moderner Kunstgebildeten gleichgültig, und gewinnt erst dann ihr Interesse, wenn ihre Phantasie noch andere Glieder an dasselbe anschießen läßt, wenn die Cultusstätte der Hellenen in ihrer geschlossenen organischen Gestalt, das Wesen des Tempels vor ihren Augen sich aufbaut. Und wenn wir ein plastisches Werk betrachten, gewiß können wir

unsere Formfreude daran befriedigen, aber außerdem werden sich auch mit Nothwendigkeit historisch-kritische Gesichtspunkte herandrängen, welche die ästhetischen Empfindungen in wissenschaftliche Begriffe verwandeln.

Unstreitig führt diese Auffassung der Antike schwere Verluste mit sich. An dem Zwiespalte, daß die griechische Kunst in sich beschlossen sei, nichts Fremdes, auch nicht die leiseste Abweichung dulde, und daß auf der anderen Seite jede künstlerische Schöpfung doch bis zu einem gewissen Grade ein selbständiges Vorgehen der Phantasie voraussetze, müssen alle Künstler, welche die Antike unmittelbar neu beleben wollen, verderben. Aber was der Künstler verliert, gewinnt die volksthümliche Kunstbildung. Das Bewußtsein, daß in der klassischen Zeit alle Bedingungen zusammentreffen, um die künstlerischen Schöpfungen der höchsten Vollendung entgegenzuführen, macht es möglich, daß wir an der Antike erproben, was für die Schönheit des einzelnen Werkes mustergiltig ist und die Gesetze klar erkennen, deren Beobachtung die dauernde Gesundheit unseres Kunstlebens bestimmt. Gegen die gegenwärtig herrschende Auffassung der Antike läßt sich also nichts einwenden; sie ist durch den Gang unserer Bildung bedingt, sie hat sich seit mehreren Menschenaltern mit Nothwendigkeit entwickelt. Nur darf sie nicht den Anspruch auf absolute Giltigkeit erheben, nicht hochmüthig ableugnen wollen, daß auch ein anderes Verhältniß zur Antike möglich war. Ein solches, durchaus naiv und unmittelbar, bestand in den Zeiten des Mittelalters.

Als Naturwesen traten die antiken Gebilde der Phantasie des Künstlers entgegen. Dieser betrachtete sie niemals in ihrem Zusammenhange, nahm sie nicht als Zeugnisse einer abgeschlossenen Bildung an, er holte herbei und verwerthete, was ihm an denselben brauchbar erschien, verhielt sich zu ihnen nicht anders als wie zu der wirklichen Natur.

Wer eine solche Anschauungsweise dem Mittelalter wehren wollte, müßte folgerichtig auch über das fünfzehnte und sechszehnte Jahrhundert das Verdammungsurtheil aussprechen. Denn auch diese Zeit bei aller ihrer Sehnsucht nach der Antike geht nicht auf eine zusammenhängende, geschlossene Uebersicht des klassischen Alterthums aus, sie erfreut und fesselt das Einzelne, nach seiner Bedeutung und näheren Herkunft fragt sie nicht, genug daß es

besteht und dem Auge volle Befriedigung bietet. Und um die Uebereinstimmnng mit dem Mittelalter vollkommen zu machen, so holt auch noch im fünfzehnten Jahrhundert der abergläubige Sinn aus dem Alterthume Stoff und Nahrung und knüpft in seinen astrologischen und nekromantischen Träumen, in seiner Lehre von Talismanen und Zauberern an dasselbe an.

Als Schatzgräber schildert das Mittelalter den Papst Sylvester den Zweiten und andere Männer, welche nach den in der Erde begrabenen Werken der Antike forschten. Dem Verdachte der Schatzgräberei unterliegen auch im fünfzehnten Jahrhunderte florentinische Architekten, die in den römischen Trümmern nach brauchbaren Baumotiven spähen, einzelne Gesimse, Säulenköpfe zeichnen und messen. Wie das Mittelalter an antike Zauberwerke glaubt, die Entstehung klassischer Arbeiten ohne Arg in die mittelalterlichen Zeiten versetzt, so fragt auch noch am Schlusse des fünfzehnten Jahrhunderts der wißbegierige Reisende in Italien zuerst nach Virgils Zauberwerken, er horcht aufmerksamen Ohres auf die Legenden von Nero's Grab und dem von Teufeln bewohnten Brunnen darüber, er hegt keinen Zweifel an der Wahrheit der Sage, Friedrich Barbarossa habe die bekannten Rosse an der Marcuskirche in Venedig dahin gestiftet, er lenkt seine Schritte nach dem Venusberge bei Norcia und vernimmt staunend die endlose Reihe giltiger Prodigien und untrüglicher Augurien, womit sich die Italiener, die Humanisten obenan, eifrig beschäftigen.

Es wandelt, um es mit einem Worte zu sagen, das Mittelalter mit dem Zeitalter, welches wegen seiner begeisterten Verehrung der Antike in bezeichnender Weise die Renaissance genannt wird, vielfach auf gleichen Bahnen, es ist insbesondere das Verhältniß zum klassischen Alterthume hier und dort kein grundsätzlich verschiedenes. Die naive Auffassung, welche blos die schönen, unmittelbar ansprechenden Einzelheiten, niemals das Ganze erkennt, die Antike nur als eine andere Art von Naturerscheinungen versteht, ist beiden Perioden gemeinsam. Niemand wird aus diesem Grunde die Renaissance dem Mittelalter vollkommen gleichsetzen. Um die Kunst Italiens im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert ihrer mächtigen Blüthe entgegenzuführen, traten zur Nachahmung der Antike noch viele gewichtige Umstände hinzu. Aehnlich würde sich auch Jener einer großen Uebertreibung und

Befangenheit schuldig machen, welcher in das Nachleben der Antike das ganze, volle Wesen des Mittelalters setzte.

Das Nachleben der Antike verfällt zeitlichen Schranken. Seit dem dreizehnten Jahrhunderte ist der Cultus der Antike ein Bestandtheil der nationalen Bildung Italiens geworden. Was er dadurch an Kraft und Innigkeit gewann, verlor er an der Allgemeinheit der Verbreitung. Die nordischen Stämme traten mit dem klaren Bewußtsein ihrer Eigenthümlichkeit in das künstlerische Leben ein, es vollziehen sich jetzt auch auf geistigem Gebiete Völkerscheidungen und wie das politische Interesse sich von den Römerzügen und den Nachklängen des römischen Imperiums zur Entwickelung der inneren Verfassungsverhältnisse und zur Ausbildung der Territorialherrschaft wendet, so erlangt auch in Literatur und Kunst das nationale Element gegen früher eine große Bedeutsamkeit.

Aber auch in der älteren Zeit von den Karolingern bis tief in das zwölfte Jahrhundert herrschen antike Erinnerungen und Musterbilder keineswegs unumschränkt. Das germanische Heidenthum dämmert in diese Zeiten hinein, aus den Stimmungen, Gewohnheiten und Bedürfnissen der Gegenwart entwickelt sich ein selbständiger Gedankenkreis, welcher dann wieder von der Phantasie weiter verwebt wird. Die Schwierigkeiten eines weiten und regelmäßigen Verkehres, der Zwang, sich selbst zu genügen, in einem ärmlichen Materiale zu arbeiten, übten gleichfalls auf den künstlerischen Sinn Einfluß. Sie riefen anfangs eine bittere Kunstnoth zwar hervor, weckten aber dann den erfinderischen Geist und gaben den Anstoß zu mannigfachen künstlerischen Versuchen. Der Unfähigkeit, weißes Glas herzustellen verdanken wir z. B die mosaikartigen Fensterfüllungen, die Aermlichkeit des Steinmaterials empfahl die Verkleidung der Wände mit Teppichen, an deren Mustern sich das Auge der Maler und Bildhauer bildete.

Nachdem so zugestanden ist, was Recht und Billigkeit verlangen, muß um so nachdrücklicher die Fortdauer antiker Anschauungen im Mittelalter neben den anderen Gedankenkreisen betont werden. Die Bedeutung dieser Thatsache könnte vielleicht von Einzelnen geringer geschätzt werden, wenn sie sich ausschließlich auf dem Gebiete der bildenden Kunst nachweisen ließe. Denn noch hat die Ueberzeugung, daß auch Baumeister, Bildhauer und

Maler historische Thatsachen vollführen, nicht tiefe Wurzeln gefaßt. In der Poesie des Mittelalters treten uns aber ganz ähnliche Verhältnisse entgegen und das ist für das Gewicht und für die Allgemeinheit antiker Nachklänge entscheidend.

Eine Geschichte der mittelalterlichen Poesie, von welcher die mittellateinischen Dichtungen ausgeschlossen sind, bleibt nothwendig unvollständig. Auf die holprigen Hexameter, die kindischen Nachahmungen klassischer Heldengedichte leistet man gerne Verzicht. Außer diesen abstrakt gelehrten Spielereien bestand und blühte aber namentlich im zwölften Jahrhundert eine lateinische Poesie, welche nicht allein auf die Entwickelung der Dichtung in den verschiedenen Volkssprachen günstig einwirkte, sondern auch vollkommene Ebenbürtigkeit mit der letzteren ansprechen kann. Sie hat es wahrlich nicht verdient, daß sie nur in engen Kreisen bekannt ist, daß auf ihr gegen jedes Recht der Vorwurf der Unfruchtbarkeit, der Abgestorbenheit haftet. Man darf überhaupt nicht die lateinische Sprache des tieferen Mittelalters schlechtweg zu den todten Sprachen rechnen. Ganz abgesehen davon, daß sie in der Kirche, im Staate, in der Wissenschaft, im Verkehre der Gebildeten ausschließlich angewendet wurde, zeigen so viele Härten, so viele Verrenkungen der ursprünglichen Form ihren Gebrauch für den unmittelbaren Gedankenausdruck. Und wenn sie bereits todt gewesen wäre, so haben sie die mittellateinischen Dichter wieder neu belebt, durch den Reim, die strophische Harmonie, die mannigfachen Rhythmen sie volksmäßig gemacht. Lebendig ist aber nicht nur die Sprache der Gedichte, voll Lebenskraft und Lebenslust sind auch die Sänger.

Als Vaganten, als fahrende Schüler werden sie geschildert. Sie haben sich namentlich auf den französischen Schulen die gelehrte Bildung, die Kenntniß der lateinischen Sprache angeeignet, aus der Schule traten sie aber nicht in den Klosterhof, sondern sprangen keck in das einladende Gewühl des profanen Lebens, sie widmeten ihre Dienste nicht der Kirche, sondern boten ihr Talent und ihre Kunst Allen, die unterhalten sein wollten, an. Sie wurde bald in allen Landen diesseits der Alpen heimisch, von Vielen gefürchtet, von Keinem verachtet, von Manchen insgeheim mit Huldigungen überhäuft, bis sie selbst im Schlamme genialer Liederlichkeit versanken. Mit diesen traurigen Ausläu-

fern der Vaganten, die nur noch unter Bauern und Mägden ihre Verehrer finden, haben wir es nicht zu thun, sondern mit den Gründern des freien Dichterordens, des Ordo Goliardorum im zwölften Jahrhundert.

Auch diese kommen schlecht weg, wenn sie mit dem Maßstabe moroser Sittlichkeit gemessen werden. Sie bekennen offen, daß ihnen nichts verhaßter sei, als ein Pfaffe mit langem Barte, ein eifersüchtiger Ehemann, ein kleines Stück Fleisch im großen Kessel, wenig Wein mit viel Wasser gemischt. Sie schwärmen für gefällige Damen, für muntere Gelage und finden ihr Paradies an dem kühlen Plätzchen nahe an der frischen Waldquelle, das Liebchen im Arm. Sie versöhnen aber durch ihren kecken Humor, ihre unverwüstliche Lebenskraft, ihren gesunden Genußsinn, ihren ehrlichen Haß aller Heuchelei.

Die politischen Lieder, die sie hinterlassen haben, zeigen, daß es ihnen am Verständnisse ernster Interessen nicht gebrach, ihre Spottgedichte auf den Papst und die Prälaten, ihre Travestien der Evangelien, Episteln und Meßgebete offenbaren einen nicht geringen Freimuth und eine seltene Unbefangenheit der Anschauung. Das Beste sind und bleiben doch die einfachen Trink- und Liebeslieder.

Mit feinem Takt wird regelmäßig gleich in den ersten Versen die Scenerie kurz angedeutet, durch die Naturbeschreibung auf den frischen Naturton, welcher Inhalt und Form des Liedes durchzieht, artig vorbereitet, auf die Wahrheit der Schilderung stets das gleiche Gewicht gelegt, wie auf den sinnlichen Reiz des Ausdruckes. Doch es handelt sich nicht darum, die ästhetischen Schönheiten der Vagantenpoesie zu preisen. Wer sich eine genußreiche Stunde verschaffen will, lese selbst. Was uns fesselt, ist der reiche ungezwungene Gebrauch des mythologischen Apparates, die Vorliebe, die Bilder und Beispiele aus dem klassischen Alterthume zu entlehnen. Die Phantasie erscheint aber nicht blos mit mythologischen Namen mechanisch angefüllt, auch die Anklänge an den antiken Genußsinn werden häufig vernehmlich.

Mit den altklassischen Dichtern die Vaganten zu vergleichen, wäre nicht ganz billig, dagegen drängt sich die Parallele mit den Dichtern und Schriftstellern des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts, mit den Vertreten der Renaissanceperiode unwillkürlich auf. Die Lust an grammatikalischen Witzen und Wort-

spielen erinnert an die **epistolae obscurorum virorum**; die Geißel der Satire auf Mönche und Scholastiker konnte im Reformationszeitalter nicht grimmiger geschwungen werden; in der Freude an Invectiven, in der Schaustellung persönlicher Freiheit, in dem stolzen Selbstbewußtsein wetteifern die Vaganten mit italienischen Humanisten; in der Hingabe an den Genuß der Natur und der Schönheit mahnen sie an die Lebensvirtuosen an den italienischen Höfen. Dennoch sind die Vaganten Produkte des tieferen Mittelalters, diesem in anderen Punkten ebenso eigen und zugethan, wie die Verehrer und Nachahmer der Antike im Kreise der bildenden Künste.

Getrost überlassen wir jetzt dem Leser die Antwort auf die Frage: Ob seit der Zeit der Karolinger eine lange, tiefe Nacht alles deckt, was Rom und Griechenland für die Menschheit geschaffen haben?

Erläuterungen und Belege.

In flüchtiger Ausführung, fragmentarisch wurde diese Abhandlung in den Grenzboten I. 1862 publicirt. Die einzelnen Kunstwerke des Mittelalters, auf welche Bezug genommen wird, finden sich in den gangbaren künstlerischen Handbüchern entweder abgebildet oder doch in denselben, wo die Abbildungen zu suchen sind, nachgewiesen. Es versteht sich von selbst, daß Modellirung und Zeichnung besonders der Skulpturwerke nicht nach kleinen, oft ganz willkürlich gemachten Illustrationen studirt und gewürdigt werden kann, sondern dazu größere Darstellungen genommen werden müssen. Am meisten empfehlen sich in größeren Maßstabe aufgenommene Photographien, wie sie z. B. von französischen mittelalterlichen Skulpturen existiren.

S. 13. Ueber Antiquitätenfunde im Mittelalter vgl. Archaeologia, vol. XXX. London 1844. Wright, On antiquarian excavations and researches in the middle ages und Sitzungsberichte der Wiener Akademie, Phil. Hist. Class. 1850: Zappert, Ueber Antiquitätenfunde im Mittelalter.

S. 14. Marbodi Liber Lapidum ist abgedruckt in Hildeberti Opp. ed. Beaugendre C. S. M. Paris 1708.

S. 15. Die im Texte erwähnten Werke über die magische Steinkunde und die Zauberlehre, welche an die Bilder geschnittener Steine anknüpft, sind im Spicilegium Solesmense ed. Pithra t. III. p. 329 publicirt, sowohl den liber Damigeronis de lapidibus wie Cethel, aut veterum iudaeorum physiologorum de lapidibus sententiae. Ein anderes Lapidarium enthält die Archaeologia, London 1844. vol. XXX.

S. 16. Die gesta Romanorum hat Keller in der Bibliothek der ges. deutschen Nationalliteratur, 23. Bd., Quedlinburg und Leipzig 1841 publicirt.

S. 17. Der Triumphbogen von Susa. Vgl. Chronicon Novaliciense II, 18. bei Pertz SS. t. VII.

S. 17. Fulcoius. Ueber seine liter. Wirksamkeit vgl. histoire littéraire de la France t. VIII. p. 113. Das Gedicht über den Antikenfund bei Meaux ist bei Duplessis, histoire de l'église de Méaux, t. II. p. 453 abgedruckt. Nachdem Fulcoius erzählt, daß ein Bauer beim Ackern auf eine effigies gestoßen, fährt er fort:

Nulli par nostro sculptum caput invenit unum
  Nulli quod vivat, quodque figuret homo,
Horrendum caput et tamen hoc horrore decorum
  Lumine terrifico, terror et ipse decet,
Rictibus, ore fero, feritate sua speciosum
  Deformis formae, forma quod apta foret.

S. 18. **Der Zauberer Virgilius. Roth's Abhandlung ist in Pfeifer's Germania Bd. IV. abgedruckt.**

S. 18. **Die Apokalypse des Golias. S.** the poems of Walter Map. ed. Wright. London 1844.

S. 19. Das Meisterlied in **des Marners** langen Dôn s. Bartsch, Meisterlieder in der Bibl. d. liter. Vereins in Stuttgart B. 65. S. 604.

S. 22. Zauberglaube in der Renaissanceperiode. Vgl. Arnold von Harff's Pilgerfahrt 1496. Herausgegeben von Groote, Köln 1860.

S. 23. Vagantenpoesie. An der Spitze der Literatur über die Vagantenpoesie steht Giesebrecht's Abhandlung: Die Vaganten oder Goliarden und ihre Lieder in der Allg. Monatsschrift 1853. Die reichste Sammlung von Vagantenliedern bieten die Carmina burana ed. Schmeller in der Bibl. des lit. Vereins in Stuttgart Bd. 4. Eine andere unter dem Namen des Walter Mapes hat Wright für die Camdengesellschaft in London publicirt.

2.

Die Anfänge der Renaissance in Italien.

Ueber die Diplomaten äußert sich ein bekanntes geflügeltes Wort, die Sprache diene ihnen nur dazu, ihre Gedanken zu verbergen. Dieser Gebrauch der Sprache ist aber bei manchem Kunstfreunde schon längst eingebürgert, nicht weil er Verstellung liebt, sondern weil er keine Gedanken besitzt und dann irgend ein banales Schlagwort vortrefflich die Blöße bedeckt. Wie viel besser stünde es mit unserer Kunstbildung, wenn nicht alle Welt sich das Recht erworben zu haben glaubte, das Spiel mit Namen wie Idealismus und Realismus an die Stelle wirklicher Urtheile setzen zu dürfen. Da kann man es sich schon eher gefallen lassen, daß die Akademiker des vorigen Jahrhunderts Säbelbeine als plastischen Schwung bezeichneten, als wenn heutzutage mit einer landläufigen ästhetischen Phrase bedeutsame Richtungen der Kunst abgefertigt, ein Kunstwerk darnach beurtheilt wird, je nachdem sich ein gerade beliebtes Parteistichwort auf dasselbe anwenden läßt oder nicht.

Eine andere Landplage sind die falschen Vorstellungen, welche man mit den nun einmal hergebrachten Bezeichnungen für gewisse historische Perioden verknüpft. Es hat lange gewährt, ehe die gothische Architektur den häßlichen Beigeschmack der Barbarei abstreifte, den sie um jeden Preis haben sollte, weil sie ja

von den barbarischen Gothen stammt, es wird, so fürchten wir, lange währen, ehe man sich daran gewöhnen wird, in der Renaissancekunst nicht allein und ausschließlich die Wiedergeburt des klassischen Alterthums zu erblicken. Denn diesen Begriff verbindet man hartnäckig mit dem Namen, welchen die Italiener kaum kennen, und der trotzdem, daß ihn die Pariser Akademie in ihr Wörterbuch erst spät aufgenommen, sich weit über Frankreich hinaus das Bürgerrecht erworben hat. Nicht Laien allein, auch Kenner fassen die Renaissancekunst als eine Nachblüthe der Antike auf, glauben an eine Unterbrechung des tieferen Phantasielebens in den barbarischen Zeiten des Mittelalters und behaupten, erst mit dem plötzlichen Erwachen des Sinnes und der Liebe für die Antike im fünfzehnten Jahrhundert habe sich der Architektur wie der Plastik und Malerei eine neue, glorreiche Bahn eröffnet. Nun ist die eine Behauptung von der völligen Abgestorbenheit der Antike vor dem fünfzehnten Jahrhundert gewiß irrthümlich. Vasari, auf dessen Ausspruch man sich gewöhnlich stützt, macht denn doch zu Gunsten des Mittelalters im Einzelnen zahlreiche Ausnahmen und hätte das letztere noch billiger beurtheilt, wäre er nicht, wie so viele Andere, in chronologischen Irrthümern befangen gewesen, daß er z. B. in das vierte Jahrhundert versetzt, was in das eilfte, (der alte Dom von Arezzo) gehört.

Ob die andere Behauptung, die Renaissancekunst habe sich die Wiederbelebung des klassischen Alterthums zum bewußten Ziele gesetzt, in der Auffrischung des antiken Formgerüstes ihre höchste Aufgabe gefunden, richtiger sei, verdient wohl eine genauere Untersuchung.

Wo uns der eigenthümliche Geist, der duftige Reiz der Renaissance zuerst entgegentritt, wo wir ihre Geburtsstätte zu suchen haben, darüber herrscht kein Zwiespalt der Stimmungen. Einstimmig weisen wir auf Brunellesco's und Michelozzo's florentiner Paläste als die ältesten Renaissancewerke hin und begrüßen in Ghiberti's Reliefs und Donatello's plastischen Werken, in den florentiner Fresken des fünfzehnten Jahrhunderts den vielverheißenden Anfang der modernen Kunst. Legt man aber an die Renaissance den Maßstab bewußter Nachbildung der Antike, so wird man jene Werke nur schwer würdigen und mühselig verstehen. Die aufeinander gelagerten Quadermassen des Palazzo

Pitti, die gewaltigen Flächen nur sparsam von Bogenfenstern unterbrochen, für das ungeschulte Auge kaum gegliedert, was haben sie mit dem antiken vielgliedrigen Säulenbau gemein, wie kann man sie aus dem letzteren unmittelbar entwickeln? Da offenbart sich an mittelalterlichen Bauten Italiens, an der Kirche S. Miniato z. B., am Pisaner Dome eine ganz andere Abhängigkeit vom klassischen Alterthume. Und wenn Ghibertis Bronzethüre am florentiner Baptisterium unzweifelhaft einzelne antike Studien verräth, der Stil selbst, die Aufnahme der malerischen Perspektive als plastisches Wirkungsmittel widerstreitet den Grundgesetzen der klassischen Kunst. Auch spätrömische Reliefs zeigen trotz aller Freiheiten von der hergebrachten Weise nichts Aehnliches, versuchen es nicht, die einzelnen Figuren auf einem sich verlierenden Plan zu vertheilen, die hinteren Gestalten durch Verkleinerung und Abflachung entfernter erscheinen zu lassen.

Vollends die Skulpturen aus Donatello's Schule, der weitherrschenden im fünfzehnten Jahrhunderte, mit ihrer herben Wahrhaftigkeit, mit ihrer scharf ausgeprägten Natürlichkeit, die unbarmherzig uns auch nicht die leiseste Linie der wirklichen Existenz schenken, nur das Charakteristische, nur das Lebensvolle festhalten, wie wenig sind sie darnach angethan, uns in der Weise der blos innerhalb der Grenzen der Schönheit wahren Antike anzuziehen! Stellen wir die Werke eines wirklich von den Griechen inspirirten Bildners, eines Thorwaldsen mit den plastischen Schöpfungen der Renaissance zusammen. Bei dem einen oder dem anderen anakreontischen Relief Thorwaldsen's glaubt man in der That einem antiken Werke gegenüberzustehn; nicht die äußeren Formen allein sind der Antike nachgeahmt, auch die Empfindung bewegt sich ganz und gar im hellenistischen Kreise. Der Fall dagegen ist wohl nur selten vorgekommen, daß man gegenüber einer Renaissanceskulptur des fünfzehnten Jahrhunderts einer ähnlichen Täuschung sich hingäbe. Und ebenso ergeht es uns, wenn wir die malerischen Schöpfungen jenes Zeitalters betrachten.

Eine Fülle der köstlichsten Eigenschaften tritt uns da entgegen. Wir bewundern die scharfe Naturauffassung, den feinen Sinn, das Erlebte und Geschaute charakteristisch und greifbar wiederzugeben; wir entdecken eine täglich wachsende Gewandtheit

in der Beherrschung der Technik, ein immer mehr gesteigertes Verständniß großer und mächtiger Formen. Aber das Eine, was wir suchen, den spezifisch antiken Gehalt, erblicken wir weder in Masaccio's berühmten Fresken in der florentiner Carmeliterkirche, noch in den liebenswürdigen Schilderungen zeitgenössischen Lebens, welche unter dem Namen der biblischen Geschichte Gozzoli's die Wände des Pisaner Composanto bedecken, noch in den wundervollen, überaus lebendigen Wandgemälden der Sixtina. Wenn sich ein Quattrocentist auf die Wiedergabe antiker Vorstellungen einläßt, wie Sandro Botticelli in seinen Venusbildern, Pollajuolo in seinen Schilderungen des Herakles oder selbst Mantegna im Triumphzuge Cäsars, so wird die Kluft, welche das fünfzehnte Jahrhundert von der Antike trennt, offenbarer als die Verwandtschaft, welche die Begeisterung für das klassische Alterthum hervorgerufen hat.

Erst im nächstfolgenden Zeitalter, nachdem die Renaissance ihre Vollendung erreichte, kann der Wettstreit mit Erfolg gewagt werden. Längst Bekanntes wird nur wiederholt, wenn von Rafael nicht allein die Ebenbürtigkeit mit antiken Meistern behauptet, sondern auch sein besonderes Verdienst um die Einführung klassischer Motive in die neuere Kunst hervorgehoben wird. Am geläufigsten ist uns die Erzählung, daß die neu aufgedeckten Thermen des Titus die Phantasie Rafaels vollkommen gefangen nahmen, daß er den malerischen Schmuck daselbst eifrig studirt, insbesondere mit Hülfe Giovanni's von Udine copirt und nach diesem Muster die Dekoration der vatikanischen Loggien ersann. Die Sage geht noch weiter und versichert, aus reiner Scheelsucht und um sich den Ruhm der Erfindung zu sichern, habe der Urbinate die Thermen, nachdem er sie ausgenutzt, wieder verschütten lassen.

Wäre diese Anekdote beglaubigt, so müßte man eingestehen, daß Rafael sich ganz überflüssig mit bösen Absichten und gemeinen Plänen plagte. Was wir von den Malereien in den Titusthermen, Dank der Bemühungen des alten Bartoli heutzutage kennen, offenbart die Abhängigkeit des modernen Meisters nur in geringem Grade. Zwischen den antiken „Grotesken" und der Rafaelschen Dekorationsmalerei in den Loggien herrscht eine ganz allgemeine Verwandtschaft. Jene enthüllten den Zeitgenossen das rechte Maßverhältniß, welches zwischen dem Ornamente

und seinem Hintergrunde bestehen soll. Da ist von keinem Verdecken der Flächen, von keinem erdrückenden Reichthum, von keinem Anhäufen von Einzelnheiten, so daß das Eine die Wirkung des Anderen verdirbt, die Rede. Frei und leicht hebt sich das Ornament vom Grunde ab, dieser wird belebt aber nicht vernichtet, seine starre Form wird gelöst, aber nicht unkenntlich gemacht. Feste Linien umsäumen und begrenzen die Ornamente, die Zeichnung der letzteren wiederholt die Richtungen der Grundflächen und verhindert so das Ausschweifen der dekorativen Phantasie, führt den Beschauer aus der anmuthigen Traumbewegung wirksam zur sicheren, klaren Wirklichkeit zurück. Auch neue Gegenstände, sinnig und schmuckreich, Thierkörper, die sich in Pflanzenformen verlieren, die seltsamen Geschöpfe, mit welchen der Mythus den Ozean bevölkert, das heitere Gefolge des Bacchus und der Venus treten hier dem Auge entgegen. Mit Ausnahme dessen, daß, wie es scheint, die Thermen des Titus zum Studium der Technik, der Stuccobereitung den besten Anlaß boten, zeigen sie nichts, was nicht Rafael auch anderen verwandten antiken Denkmälern hätte entlehnen können. In der That wollen einzelne Schriftsteller wissen, daß Rafael in der Mosaikdekoration der Kirche S. Costanza, vielleicht einem früheren Bacchustempel, sein Vorbild gefunden habe, und Andere z. B. Bellori, dehnen den Studienkreis des Urbinaten so weit aus, daß er außer den Bädern des Trajan und Titus, außer der Villa Hadrians bei Tivoli auch das ganze Griechenland umfaßt, wohin Rafael seine Schüler angeblich aussandte, um antike Gemälde zu copiren.

Fest steht das Eine, daß Rafael, indem er den Schmuck der Titusthermen auf die vatikanischen Loggien übertrug, durchaus selbständig verfuhr, wie es ja auch die ganz verschiedene architektonische Grundlage, dort Gewölbe, hier Pfeiler,-Thür- und Fensterbogen, verlangte; sicher ist auch das Andere, daß er der Antike noch zahlreiche andere Anregungen verdankt.

Mehrere Werke Rafaels lassen sich auf ganz bestimmte antike Reliefs zurückführen. Daß das von Marc Anton gestochene Urtheil des Paris nur die malerische Bearbeitung eines Reliefs in der Villa Medici ist, wurde bereits von Otto Jahn nachgewiesen. Aehnlich erscheint auch der andere Stich nach einer Rafaelschen Zeichnung: Der alte und der junge Bacchant als die Copie eines

Reliefs, welches in der Villa Albani bewahrt wird; das Original des Bacchusopfers (Landon, 379) ist eine Bacchusara, ehemals im Besitze der Königin Christina von Schweden; einem von Winckelmann edirten Relief wurde das Blatt: Zwei Faune tragen einen Knaben nachgebildet. Wer die Kupferstiche Marc Antons und dessen Schule genauer durchmustert, stößt noch auf weitere zahlreiche Uebertragungen wohlbekannter antiker Skulpturen. Außerdem gibt es noch mehrere Werke Rafaels, welche offenbar in unmittelbarer Abhängigkeit von antiken Kunstwerken entstanden sind, wenn sich auch das bestimmte Vorbild nicht mit vollkommener Sicherheit angeben läßt. Den siegreichen Amorinen im Badezimmer des Bibiena liegt der gleiche Gedanke zu Grunde, wie einem Wandgemälde im Museum zu Neapel, nur daß Rafael die Vorstellung variirte. Die kleinen Figurenbilder, welche den Ornamenten der vatikanischen Loggien einverwebt sind, erinnern bald an eine griechische Grabstele, bald (Tritonen und Faune) an beliebte Mosaiktypen, bald an bacchische Reliefs. Auch auf antiken Gemmen kommen mannigfache Anklänge an rafaelische Werke vor. Und daß der moderne Meister die Skulpturen der Trajanssäule eifrig studirt, häufig wenigstens Einzelnheiten dem klassischen Alterthume entlehnt, wenn auch die Composition im Ganzen und Großen seiner Phantasie entstammt, wird Jedem klar, welcher Rafaels Bibel oder die Cartons zu den Tapeten aufmerksam betrachtet. Anregungen der antiken Kunst offenbaren sowohl seine Schlachtengemälde, wie seine meisterhafte Schilderung des Opfers zu Lystra.

In vielen Fällen freilich müssen die Quellen, aus welchen Rafael schöpfte, nicht in der bildenden Kunst der Alten, sondern in ihrer Literatur gesucht werden. Apulejus liefert den Stoff für den köstlichen Freskenkreis in der Farnesina und wahrscheinlich für das Einzelbild der Galatea daselbst. Das reizende Marmorwerk, welches wir unter dem Namen: Der Knabe auf dem Delphin von Rafael besitzen, wird wohl richtiger als Melikertes, Ino's Sohn bezeichnet, welchen Lucian in seinem achten Meergöttergespräche verherrlicht, mit Arion vergleicht. In Lucian fand Rafael Alexanders Hochzeit mit Roxane so genau beschrieben, daß er dem Autor geradezu wörtlich folgen konnte. Der berühmte Kupferstich Quos ego endlich ist eine Art von Uebersichtsblatt zum

ersten Buche der Aeneide. Ob Rafael persönlich die alten Schriftsteller nach passenden Motiven durchforschte, oder was wahrscheinlicher, in einzelnen Fällen gewiß ist, ob er von seinen gelehrteren Freunden sich unterrichten ließ, erscheint uns ziemlich gleichgültig. Wichtiger für die richtige Auffassung des Verhältnisses der Renaissance zur antiken Kunst dünkt uns Folgendes. Der hohe Ernst, das Große und Machtvolle der Antike übt auf Rafaels Phantasie einen geringeren Einfluß, als das Anmuthige, Heitere, Zierlich-Tändelnde, welches besonders aus den späteren Werken der alten Kunst spricht. Nicht als ob Rafael an sich der Schilderung des Erhabenen unzugänglich gewesen wäre, nur in der Antike muthet ihn das heroische Element weniger an, als der Kreis des Bacchus und Eros, als die Typen der Lebenslust und des seligen Genusses.

In Apulejus Fabel von Amor und Psyche ist unter leichtfröhlicher Einkleidung ein herber Kern verhüllt, Psyche's Leidensgeschichte ein großer Raum gegönnt. So streng sich auch der Künstler im Einzelnen an die Textworte des alten Autors hält — wie genau entspricht z. B. das Bild, wo Zeus den Amor liebkost der Stelle bei Apulejus: „Und Jupiter faßt Cupido's Mäulchen und zieht es mit der Hand sanft zu seinen Mund empor" —; die ernsteren Motive übergeht er dennoch; auch den Zorn der Venus stellt er nicht in den Vordergrund, er vermeidet Alles, was den festlichen Eindruck stören, den reinen Jubel über Amors Triumph hemmen könnte. Diese freie Behandlung der klassischen Ueberlieferung wäre nicht möglich gewesen, wenn sie Rafael und seine Zeitgenossen als ein geschlossenes Ganzes aufgefaßt, wenn dieselben die Antike als Ideal schlechthin, der trüben Gegenwart unbedingt entgegengesetzt gedacht hätten. So treten *wir* der Antike gegenüber und verlieren darüber den Muth zu ihrer Umformung. Nicht so dachte Rafael, der sich in seinem selbständigen Schaffen durchaus nicht stören ließ, im Angesichte der Antike seine persönlichen Künstlerrechte keineswegs aufgab, jene gerade so wie die schöne Natur in seiner Umgebung betrachtete, von der Schönheit der Antike sich ebensowenig abschrecken ließ, als er auf die Anregungen der Natur verzichtet, oder die Darstellung einzelner künstlerischen Gestalten sich versagt, weil sie bereits vor ihm ein anderer Meister trefflich verkörpert hatte.

Rafael folgt unbefangen dem Impuls, der ihn das Schöne überall herholen ließ, wo er es fand. Er meint nichts Unrechtes zu begehen, wenn er für die Darstellung des Sündenfalles in den Loggien einem ältern Künstler, dem Masaccio, die Hauptgestalten entlehnte. Bei seiner Vermälung Mariä zog er ein Bild Perugino's, bei seiner Grablegung einen Stich Mantegna's ganz unbefangen zu Rathe. In ähnlicher Weise borgt Michelangelo das Motiv zu seinem Moses und Jeremias bei Ghiberti, der es wieder Giovanni Pisano abgelauscht hatte und den ablehnenden Christus in seinem jüngsten Gerichte holt er aus florentiner Fresken des vierzehnten Jahrhunderts heraus. Von einem grundsätzlichen Auseinanderhalten der einzelnen Stilweisen ist hier keine Rede, ebensowenig als der Ruhm absoluter Originalität gesucht und gekannt wird. Nicht anders verhalten sich die Künstler gegenüber der Antike. Sie schätzen und genießen ihre Schönheit, verwerthen und verbrauchen sie nach Kräften, um das eigene Dasein zu schmücken, die eigenen Schöpfungen reicher zu gestalten; als das Denkmal einer bestimmten historischen Bildung sie zu achten, waren sie außer Stande.

Diese naive Stellung entschuldigt die zahlreichen Fälschungen antiker Gemmen im sechszehnten Jahrhundert. Es trieb zu denselben nicht immer schnöde Gewinnsucht, es fehlte häufig die betrügerische Absicht; wer wollte es aber den Künstlern wehren, daß sie die schönsten Vorbilder sich aneigneten und denselben bis zur Täuschung nahe zu kommen trachteten? Darin fanden sie nichts Unehrenhaftes, da ja die Antike ihnen nicht als ein fremdes Wesen vorschwebte, vielmehr als Gemeingut betrachtet wurde. Auch das Schicksal, das so viele in der Renaissanceperiode aufgefundene verstümmelte antike Skulpturen traf, wird dadurch erklärt. Sie mußten ergänzt und so gut es angieng, restaurirt werden, um den Eindruck der vollendet schönen Erscheinung, wonach allein der Sinn der Renaissance strebte, zu wecken. Wir gehen von dem entgegengesetzten Standpunkte aus. Wir halten die Kunstwerke des Alterthumes als solche für heilig und unantastbar; wir verdammen gerade das willkürliche Restauriren und Ergänzen als eine grobe Sünde und Verletzung an dem Geiste der Antike. Daß unsere Auffassung wissenschaftlich richtiger und fruchtbarer sei, bedarf keines Beweises. Die falsche Restauration des

Laokon z. B. hat Menschenalter hindurch auf das ästhetische Urtheil einen schädlichen Einfluß geübt. Wir wollen die Antike verstehen und würdigen lernen und nichts weiter. Aber auch die Renaissance handelte ihrem Bedürfnisse entsprechend und war in ihrem Rechte, wenn sie meinte, die antiken Kunstgestalten seien eben nur eine andere Art von Existenzen, dürfen gerade so wie jede Naturerscheinung aufgefaßt werden. Sie hätte wahrscheinlich unseren Vorwürfen über ihr unkritisches Verfahren die Frage entgegengehalten, ob denn ein schöner Naturkörper dadurch verliere, daß man ihn in vollständiger und ganzer Schönheit genieße?

Man wird wohl zugeben müssen, daß auf Rafael und seine Zeitgenossen der landläufige Begriff der Renaissancekunst wenig passe und jene Männer schlecht begriffen würden, wenn man ihnen die Wiederbelebung antiker Formen und Gestalten als bewußtes Ziel zumuthete, in rein antiquarischem Enthusiasmus die Hauptwurzel ihrer Thätigkeit suchte. Sie lassen die Reize der Antike auf sich einwirken, sie füllen ihren Sinn mit dem Wohllaute klassischer Formen, geben aber darüber das selbständige Recht der Gegenwart nicht preis, drücken die letztere keineswegs zum todten Hintergrunde herab, von welchem sich die citirten Zaubergeister der Griechen und Römer desto effektvoller abheben sollen. Sie leben vielmehr in der Gegenwart und weil für die Stimmungen und Strömungen der letzteren die Antike ein vortreffliches Ausdrucksmittel darbietet, greifen sie zu dieser. War es nun in dem ersten Jahrhunderte der Renaissance damit anders bestellt und wenn nicht, wie sind die Strömungen beschaffen gewesen, welche die Anwendung antiker Kunstformen empfahlen?

In den älteren Zeiten des Mittelalters, bis tief in das zwölfte Jahrhundert herrschte verhältnißmäßig eine gewisse Gemeinsamkeit der Cultur, als deren Wahrzeichen die kaum unterbrochene Verbindung mit dem klassischen Alterthume, das gläubige Zurückblicken auf das antike Ideal gelten darf. Mit dem zwölften Jahrhundert ändert sich die Lage. Der Norden und Süden Europas sondern sich gegen früher in der Bildung schärfer von einander ab, nationale Grenzen beginnen nicht allein das politische Leben zu umschreiben, sondern schließen auch den ästhetischen Anschauungskreis ein. Diesseits der Alpen wird der Ein=

fluß der Antike vollkommen in den Hintergrund gedrängt. Bei dieser Verneinung beharren aber nicht die Nordländer, dem neuen Leben, der veränderten Weise zu empfinden und zu denken soll und muß auch die Kunst entsprechen, ein neuer Stil, der gothische, wird begründet.

In den dicht bevölkerten Landschaften des nördlichen Frankreichs und der benachbarten Reiche hatte sich das Kleinbürgerthum, zu Zünften und Gilden geordnet, durch einen strammen Corporationsgeist mächtig, zu nicht gewöhnlicher sozialer und politischer Bedeutung erhoben. Es strebte nach der obrigkeitlichen Gewalt im städtischen Weichbilde, es suchte und errang auch Geltung im Staate. Ein so lebenskräftiges Volksglied, durch Handelsfleiß und gewerbliche Thätigkeit reich, unabhängig, begehrenswerth geworden, mit welchem überdieß die Gunst der Zeit gieng, mußte nothwendig auch auf Anschauungen, Sitten und Lebensgewohnheiten Einfluß gewinnen. In der That beginnt die Welt, sich zünftig-bürgerlich zu gestalten, nicht blos in der Sphäre, wo es auf die Kraft des Willens und die Entschiedenheit des Handelns zumeist ankommt, sondern auch in jenen Kreisen, welche die Phantasie beherrscht. In der Poesie werden die ritterlichen Sänger allmälich von den Meistersängern abgelöst, in ähnlicher Art auch den bildenden Künsten ein eigenthümliches Gepräge aufgedrückt. Den Empfindungen und dem ästhetischen Sinne dieser zünftigen Bürger und gediegenen Handwerker entsprechen weite Hallen, welche von der gewaltigen Zahl ihrer Freunde und Genossen ein lebendiges Zeugniß ablegen, dann bis in das Riesige hinaufgetriebene bauliche Verhältnisse, bekanntlich die natürlichste Form das Unendliche zu schauen. Liebten sie so, sich mit Spiegelbildern der eigenen stolzen Kraft — mitunter freilich nur der wuchtigen Schwere — zu umgeben, so reizten sie auf der anderen Seite auch kühne technische Probleme, erfreuten sie Proben der Ausdauer, des beharrlichen Fleißes, der unverdrossenen, überall gleich tüchtigen Emsigkeit.

In diesen wenigen Zügen erkennen wir zwar nicht das ganze Wesen der gothischen Architektur aber doch charakteristische Eigenschaften derselben.

Jahrhunderte hatten sich an der Lösung der Aufgabe, große Binnenräume frei und bequem zu überdecken, versucht, die man-

nigfachsten Experimente waren angestellt worden; jetzt im dreizehnten Jahrhunderte wird die Lösung, gleich kühn wie leicht gefunden. Dünne Steinrippen, nach den Regeln des Steinschnittes kunstgemäß behauen greifen in Spitzbogen in einander und werden durch quergespannte Bogen zusammengehalten; sie stützen sich auf schlanke Pfeiler im Innern, während außen Widerlager, welche gleichfalls durch Bogen mit der Wölbung in Verbindung stehen, sie vor dem Seitenschube bewahren und gegen den Druck und die Ausweichetendenz des Gewölbes überhaupt wirksam anstreben. Es ist ein Triumph der Technik, ein Sieg des klug überlegenden, klaren Verstandes, welchen uns gothische Gewölbebauten offenbaren. Das Größte wird mit den einfachsten Mitteln geleistet, ein vollständiges Gleichgewicht der mechanischen Kräfte hergestellt. Aber darüber kommt das Ebenmaß der Linien, der Rhythmus der Formen nicht ganz zu seinem Rechte. Alles strebt einseitig nach oben, dient nur dem Gewölbe. Wie wir im Innern eines gothischen Domes nicht bei der Betrachtung der Pfeilenbündel ruhig verweilen können, unaufhaltsam bis zum Scheitel des Gewölbes mit dem Auge vordringen: so giebt sich uns auch außen der Wald von Strebepfeilern und Bogen als das Gerüste der Wölbung zu erkennen. Die technische Virtuosität bedroht die feinere ästhetische Empfindung, über dem Anstaunen der gewaltigen und doch so leicht, oft zierlich gestellten Massen, der waghalsigen Ausführung, der prächtigen Arbeit vergessen wir die Würdigung der schöpferischen Künstlerkraft. Und so enthusiastisch sind die Bauleute von ihren kühnen und glücklichen Construktionen eingenommen, daß sie auch, wenn es an das Ausschmücken und Zieren des Werkes geht, nichts Besseres zu thun wissen, als ein Schema der gothischen Construktion dem Ornamente zu Grunde zu legen. An der Façade, an allen Mauertheilen und Pilasterwänden sehen wir neben und übereinander die dünnen Pfeiler, die oben in Spitzbogen schließen, die feinen Rippen und Grate, die gegliederten Massen, das durchbrochene Zierwerk, dieses freilich im entlegensten Winkel, an der fernsten Stelle eben so fleißig und tüchtig durchgeführt, wie an den dem Beschauer nächststehenden Flächen.

Es ist im hohem Grade bezeichnend, daß wir, sonst so scheu und vor lauter kritischer Gewissenhaftigkeit zu keiner frischen

That aufgelegt, noch nach Jahrhunderten die Arbeit an den gothischen Domen da aufnehmen können, wo sie unsere Vorfahren hatten liegen lassen, mit der vollkommenen Zuversicht, dieselben ebenbürtig zu vollenden. Einem Werke eines anderen Baustils gegenüber würden wir uns schwerlich des gleichen Selbstvertrauens rühmen. Das hängt offenbar damit zusammen, daß es bei der gothischen Architektur auf die Ausführung durch die Hände tüchtiger Steinmetzen mehr ankommt als auf die Conception des einzelnen Meisters, daß zahlreiche, gediegene, technisch gebildete Kräfte unter verständiger Leitung zur Vollendung der baulichen Aufgabe genügen, im gothischen Bau uns gleichsam ein ganzes Volk von religiösem Eifer und zünftigem Stolze getrieben in Thätigkeit entgegentritt, der gothischen Architektur der persönliche Hauch abgeht. Daher kann es kaum dem Zufalle allein zugeschrieben werden, daß bei so vielen gothischen Domen die Namen der Schöpfer uns mangeln. Auch wenn sie uns bekannt sind, lassen sie uns gleichgültig. Kein Wunder, daß sie leicht vergessen wurden.

In der neueren Architektur ist jedes Bauwerk ein Kapitel der betreffenden Künstlerbiographie. Auch wenn wir von Bramante, Michelangelo, Rafael, Sansovino, u. s. w. nichts wüßten, könnten wir aus ihren Bauten mit überraschender Sicherheit auf ihre künstlerische Natur schließen. Wie eigenthümlich spricht uns Michelangelo's Entwurf der Peterskirche, des Farnesepalastes, der Sakristei von San Lorenzo an, wie deutlich sehen wir auch in diesen Werken den nur mit großen Verhältnissen schaltenden, stets Ernstes und Gewaltiges sinnenden Mann. Wie vortrefflich stimmt Rafaels Pandolfinipalast mit dem reinen, einfachen Wohllaute, der aus den Gemälden des Meisters spricht. Man versuche es einmal und setze aus den Eigenthümlichkeiten der Dome von Amiens, Rheims, Straßburg, Köln den Charakter ihrer Erbauer, des Robert von Luzarches, Robert von Coucy, Erwin von Steinbach, Gerhard von Riele zusammen. Die Urkunden vieler Domarchive nennen einfache Steinmetzen als Werkmeister und Urheber der Bauten und deuten damit das geringe Gewicht, das man während der gothischen Periode auf sogenannte artistische Persönlichkeiten legte, an.

Durch die Betonung des Handwerkes in der spätmittelalterlichen Kunst soll und kann die letztere keineswegs herabgewür-

digt werden. Die Tüchtigkeit des alten Handwerkers war durch mehr und höhere Eigenschaften bedingt als heutzutage. Zur erprobten Gediegenheit gesellte sich ein Anflug von Geisteskraft, welcher bei den Nachkommen dieser Kreise vergebens gesucht würde. Man gebe also dem Handwerkerthume im Mittelalter eine ideale Stellung und man wird von der Wahrheit nicht abweichen, nur darf man seine Herrschaft auch auf künstlerischem Gebiete nicht leugnen. Dafür spricht außer dem bereits Angeführten auch die Vorliebe für Glasmalerei. Von dem Ursprunge dieses Kunstzweiges im zehnten Jahrhunderte mag es gelten, daß die Noth erfinderisch machte und die Unfähigkeit, ein farbloses Glas herzustellen, zur Anwendung des farbigen und weiter zu einer mosaikartigen Zusammenstellung des letzteren trieb. Im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert merkt man nichts mehr von dem Streben, die Dürftigkeit zu verbergen. Mit Glasgemälden wird ein großer Prunk getrieben, sie verdrängen nahezu die Wandgemälde und bilden den Gipfelpunkt der malerischen Wirksamkeit im späteren Mittelalter. Welche Mühe kostete es, das spröde Material zu bewältigen, wie sorgfältig mußte man bei dem Entwurfe der Zeichnung auf die Natur des ersteren Rücksicht nehmen, wie weit trat doch nicht schließlich das Verdienst des Zeichners gegen jenes des Glasarbeiters zurück. Die persönliche Künstlerkraft glänzen zu lassen, die Eigenthümlichkeit der Auffassung, die Feinheit psychologischer Schilderung zur Geltung zu bringen, dazu eignet sich die Glasmalerei schlecht. Darnach fragten die Zeitgenossen auch nicht. Die Farbenpracht, die Gluth der einzelnen Töne, der Reichthum und die Harmonie des Colorits wird allein bewundert, den lauteren Farben, welche der Sonnenstrahl trifft, und „Süßigkeit“ verleiht, an sich schon eine symbolische Bedeutung zugeschrieben.

In noch höherem Grade als in der Mosaikmalerei bedingt hier die geschickte Ausführung den Werth des Werkes, beruht auf dem verwandten Materiale ein großer Theil des Reizes, wirkt die glänzende Schönheit des Stoffes, den man mit kostbaren Edelsteinen verglichen, auf die Beurtheilung der Arbeit. Wäre die Entwickelung der Glasmalerei möglich gewesen, wäre insbesondere die Beruhigung bei technischen Fortschritten unbekümmert um die Schranken, welche der persönlichen Freiheit des

Künstlers gesetzt wurde, denkbar, wenn nicht der gediegene Handwerkssinn mit seiner Freude an stoffartigem Reichthum, mit seinem Stolze auf die Besiegung technischer Schwierigkeiten, mit seiner demüthigen Unterordnung des persönlichen Wesens gewaltet hätte? Wie derselbe sich in dem Vortritte der Glasmalerei vor den verwandten Kunstzweigen ausspricht, so wird er auch in der vielbeliebten polychromen Skulptur offenbar. Daß Statuen und Reliefs bemalt werden, erscheint nicht auffällig, daß aber die Bemalung nicht eine erhöhte Lebendigkeit allein anstrebt, daß die Verkörperung stofflichen Glanzes selbst auf Kosten der Deutlichkeit und Schönheit der plastischen Form beabsichtigt wird, dünkt uns charakteristisch.

Ein überaus lehrreiches Beispiel bietet uns eine kleine Elfenbeingruppe aus dem dreizehnten Jahrhundert, die Krönung Mariä, welche aus der berühmten Sammlung Soltykoff in den Besitz des Louvre übergieng. Wer da behauptet, sie sei das schönste gothische Skulpturwerk, das man sehen kann, würde nur mit Mühe Lügen gestraft werden. Jedenfalls gehört sie zu den reizendsten, liebenswürdigsten Schöpfungen des Mittelalters. Gute Verhältnisse, schöne Linien, sinniger Ausdruck, lebendige Haltung zeichnen sie vor vielen verwandten Werken aus. Dem Künstler genügt aber nicht der reine Ton des Elfenbeines; das Gewand der Madonna wie jenes Christi ist über und über mit heraldischen Emblemen besäet, die zwar den Eindruck des Glanzes erhöhen, die Wirkung des Faltenwurfes aber beeinträchtigen und dem Werke die plastische Ruhe rauben. Aehnliche Erfahrungen kann man an zahlreichen Skulpturwerken des späteren Mittelalters machen. Dieses, wie die oft platte Verständlichkeit und ermüdende Breite der Schilderung, der nicht immer ganz unterdrückte Hang zu Trivialitäten, das Ausmalen des Einzelnen, so daß darüber der Zusammenhang und die Uebersicht verloren geht, erscheinen uns als weitere Zeichen des herrschenden Handwerksgeistes in der spätmittelalterlichen Kunst. Ihm verdankt die letztere mannigfache Vorzüge. Religiöse Erhebung folgt dem Betrachten eines gothischen Werkes unmittelbar nach; für das Machtvolle und Erhabene liefert der gothische Stil die reichsten und trefflichsten Beispiele; auch volksthümlich ist er geworden und geblieben, wie kaum eine andere Kunstweise. In einem Punkte

allein befriedigt er nicht. Er ließ die freilich profanen Ansprüche der künstlerischen Persönlichkeiten nicht zur vollen Geltung gelangen, er verwehrte dem einzelnen Künstler, unbesorgt um das Herkommen und das feste Recht der Ueberlieferung in seinem Werke zunächst nur seine subjektiven Empfindungen auszudrücken.

Im Norden Europas wurde dieser Mangel weniger rasch und tief gefühlt; desto eifriger bemühte man sich in Italien, ihn zu beseitigen, und das volle Recht des Künstlers an sein Werk anzuerkennen. Diese Gegenströmung gegen die Gothik, die Ablösung der streng geschulten Corporationen durch freie Individuen führte zur Begründung der Renaissance.

Völlig lossagen konnten sich auch die Italiener nicht von der gothischen Kunst. Dieselbe fand an den neuerrichteten Orden der Bettel- und Predigermönche warme Förderer. Daß die Tendenzen der Dominikaner und Franziskaner mit den gothischen Bauformen in irgend einer tieferen Wahlverwandtschaft stehen, möchten wir nicht behaupten; aber jene Orden waren städtischer Natur, wandten sich vorzugsweise an die bürgerlichen Kreise; da war es nun natürlich, daß sie einer Architektur zuneigten, welche in bürgerlich-städtischen Kreisen ihre kräftigsten Wurzeln besaß. Außerdem hatte sich auch in Italien das Handwerkerthum und das Gildenwesen zu nicht geringer Bedeutung erhoben und auf diese Weise die gothische Kunst im nationalen Geiste einen Widerhall gefunden. Aber kaum breitet sich in Italien die Herrschaft der Gothik aus, als auch schon, zunächst kaum bewußt, der Widerstand gegen dieselbe beginnt, der leicht in das Werk zu setzen war, da der gothische Stil hier nicht langsam und allmälich groß wuchs, sondern auf dem Wege fertiger Uebertragung nach Italien gelangte. Das Gefüge der gothischen Architektur wurde gelockert, bei der Wahrung des Scheines, bei dem Festhalten an einzelnen äußerlichen Eigenschaften der Gothik doch die tieferen Grundzüge derselben verändert.

Es kommen wohl auch an den mittelitalienischen Domen Spitzbogen, Thürmchen, Giebel, Tabernakel und Fialen vor, trotzdem will die Definition nordischer Kathedralen nicht recht auf sie passen, ein weiterer Beweis dafür, daß in jenen Aeußerlichkeiten das Wesen der Gothik nicht liege. Den Italienern behagte nicht die zwischen Riesenthürme eingeengte Façade, nicht die vorzugs-

weise Betonung der vertikalen Linien, sie konnten sich mit dem Gedanken nicht vertraut machen, daß alle festen Massen, die Flächen der Mauern schwinden und einem durchbrochenen Werke weichen müssen, sie blieben ihrer Neigung für Kuppelanlagen getreu und opferten ungern die Liebe zu großräumigen, ruhig wirkenden Bauten den neuen Stilaufgaben. Nur Fanatiker des nordischen Kathedralsystems können über die italienische Gothik schlechtweg den Stab brechen; die Abweichungen der letzteren entstammen ja nicht bloßer Willkür, sondern beruhen auf dem unabänderlichen Nationalcharakter des italienischen Volkes. Die italienische Gothik ist kein Musterstil, aber den Italienern einen Vorwurf daraus zu machen, daß sie nicht bei den französischen oder deutschen Vorbildern beharrten, erscheint thöricht. Ebenso gut könnte man sie für die verschiedenen Farben des südlichen Himmels, für die andere Configuration des italischen Landes und die abweichenden Typen der dort heimischen Flora zur Verantwortung ziehen. Jedenfalls spielt die Gothik in Italien nicht die gleiche Rolle wie diesseits der Alpen und durchdringt dort nicht vollständig die Phantasie. Sie bleibt, wie bereits Schnaase bemerkt hat, auf der ursprünglichen Stufe der Entwicklung stehen, verarbeitet dauernd primitive Formen. Ein Fortschritt, namentlich in der Richtung, daß das Handwerksmäßige immer selbständiger auftritt, in verzweigten Gewölberippen, in verschlungenem Maßwerke, in krausen Bogenlinien sich großes technisches Geschick mit geringer Empfindung breit macht, findet in Italien nicht statt, die spätgothische Architektur hat hier keine Heimat. Vollends die italienische Skulptur und Malerei des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts entziehen sich den gothischen Einwirkungen. Während im Norden selbst die Werke der Kleinkunst den architektonischen Regeln unterworfen werden, die Rücksicht auf die bauliche Umgebung vorzugsweise die plastischen Linien bestimmt — das in der gothischen Plastik typische Herausbiegen der einen Hüfte wird nur verstanden, indem man sich die Figuren von schlanken Pfeilern begrenzt denkt —, haben in Italien Plastiker und Maler sich selbständige Aufgaben gestellt, suchen die Einen der reinen plastischen Form Herr zu werden, die Anderen das Element lebendiger Wahrheit der Composition einzuverleiben. Um die Pisaner Bildhauerschule und Giotto's Wirksamkeit zu

erklären, hat noch Niemand von der gothischen Architektur den Ausgangspunkt genommen.

Während dieser Vorgänge auf rein künstlerischem Gebiete, vollzog sich aber im Kreise der Bildung in Italien ein Prozeß, dessen siegreicher Ausgang auch die Architekten, auch die Bildhauer und Maler gründlich verwandelte, dessen Folgen sich in der Phantasie wie im Auge und in der Hand der Künstler nachweisen lassen. Die humanistische Bewegung trat ein.

Eine merkwürdigere Gruppe von Männern, als die italienischen Humanisten, hat weder vorher noch nachher die Sonne beschienen. Man kann sie keinem der bestehenden Stände einreihen, ihr Wissen und ihre Thätigkeit keinem der gangbaren Fächer unterordnen. Sie verspotten das beschränkte Standesbewußtsein, sie eifern gegen das Handwerk, gegen das Fach- und Zunftmäßige. In ihren Ansprüchen kaum zu befriedigen, schränken sie doch ihren Pflichtenkreis nach den Geboten der persönlichen Laune ein. Sie nahmen Antheil an der Verwaltung des Staates, verstanden es aber, die gewöhnlichen Lasten eines Staatsdieners von sich fern zu halten, sie blickten nach kirchlichen Pfründen aus, ohne sich aber um die priesterlichen Obliegenheiten ernstlich zu kümmern; von politischen Interessen erfüllt, bekennen sie sich dennoch zu weitaussehender kosmopolitischer Gesinnung; indem sie ihren Patriotismus betonen, verdingen sie ihre Dienste, den persönlichen Vortheil allein im Auge, an einzelne mächtige Personen; der Besitz kirchlicher Aemter schließt bei ihnen die Gleichgültigkeit gegen religiöse Gedanken nicht aus. Von unbezwinglicher Sehnsucht nach dem Idealen getrieben, versenken sich die Humanisten in das Studium des klassischen Alterthums. Mit welcher Begeisterung sie sich demselben hingaben, dafür lassen sich zahlreiche, übrigens wohlbekannte Beispiele anführen. Aber auch der Lebenspraxis blieben sie nicht fremd und wenn man einen Augenblick glaubt, ihr schwärmischer Sinn entziehe sie der Wirklichkeit und bilde ihr auszeichnendes Merkmal, so entdeckt man gar bald, daß feine Weltklugheit ihnen in nicht geringerem Grade eigenthümlich sei. Mitten in ihren idealen Beschäftigungen vergaßen sie nicht auch das Nützliche und Brauchbare. „Quintilian und Cicero lehren dich Beredtsamkeit, Vegetius unterweiset dich in der Kriegskunst, wie der Staat zu lenken sei, unterrichtet

dich Aristoteles, willst du das Land bebauen, so ist dir Virgil unentbehrlich, bei der Kinderziehung benütze Plutarch als Rathgeber, wie dein Weib zu regieren sei, darüber giebt dir Francesco Barbaro der Venetianer die beste Auskunft.“ Durch solche Fingerzeige glaubt Aeneas Sylvius das Studium der Alten am wirksamsten zu empfehlen.

So entschlüpfen die Humanisten den meisten festbegrenzten Begriffsbestimmungen und will man sie nach dem herkömmlichen Maßstabe beurtheilen, erscheinen sie vollends räthselhaft. Denn dann entdeckt man an ihnen kaum andere als verwerfliche Eigenschaften. Sie sind scheelsüchtig, eitel, egoistisch, unstet in ihren Neigungen, wie wetterwendisch in ihren Ansichten. Auch der Umfang und die Tiefe ihres Wissens lassen sich anfechten. Weder hält der Vorrath ihrer Kenntnisse von den Griechen und Römern den Vergleich mit der modernen Alterthumswissenschaft aus, noch erscheint ihre Würdigung des antiken Genius überall zutreffend und wahr. Ihre Geschichtswerke entbehren der kritischen Grundlage, ihre poetischen Schriften, glücklicher Weise für ihren Nachruhm jetzt meist verklungen und vergessen, erinnern allzuhäufig daran, daß nicht innerer Drang, sondern äußerer Zwang bei ihrer Schöpfung waltet, den Briefen mangelt der persönliche Hauch. Jene Gattung von Schriften, welche durch frische Gedanken und eine lebendige Form anzieht, unmittelbar wirkt, die Invectiven, welchen schlimmen Einblick gewähren sie uns wieder in die sittlichen Verhältnisse der Humanisten! Und alle diese Schwächen entdecken nicht erst wir nach Jahrhunderten, sie waren auch den Zeitgenossen kein Geheimniß, sie wurden bei der herrschenden Schmähsucht von jedem Humanisten in Bezug auf die übrigen schadenfroh enthüllt, wo möglich noch übertrieben und grell gefärbt. Daß Filelfo ein Dieb und Schandmensch sei, rief Poggio in alle Welt hinaus, daß Niccoli eigentlich zu den Ignoranten gehöre, glaubt wieder Filelfo erhärten zu können; nach Hunderten zählt Fazio die Sprachfehler des Valla, der seinerseits wieder an Poggio's Latein viel zu mäkeln hatte. Wie oft der Vorwurf des Plagiates, der Undankbarkeit, der Selbstüberhebung hin und her geschleudert wurde, ist kaum zu zählen.

Trotzdem zollen die Zeitgenossen den Humanisten die höchste

Verehrung, werden ihre Ansprüche als vollkommen berechtigt angesehen, gewinnen sie großen Anhang und zwingen auch geheime Gegner, Achtung wenigstens zu heucheln. Noch jetzt athmen wir frische Morgenluft, wenn wir ihnen näher treten, jauchzen wir fröhlich auf, sobald wir das Bild eines Humanisten erblicken. Wie zauberhaft wirkten sie erst auf ihre unmittelbare Umgebung! Für weite Kreise setzen die Humanisten unwiderruflich die Regeln des Lebens fest, allen Stammgenossen erscheinen sie in idealem Lichte. Forscht und fragt man nun nach den Gründen so großer Gewalt und mächtigen Ansehens, so lautet die Antwort: Die Humanisten offenbaren der Welt wieder einmal ganze Menschen, sie zeigen sich als vollendete, in sich abgeschlossene Persönlichkeiten, sie setzen ihre volle individuelle Kraft bereitwillig bei Allem, was sie thun, ein, sie streben nach einem harmonischen Dasein, sie empfehlen eine ebenmäßige Entwickelung aller Vermögen, sie befriedigt nur eine universelle Bildung. Petrarca's des ältesten Humanisten gemeinverständliche Definition des Idealmenschen, derselbe soll in seiner Person den Geschichtsforscher, Dichter, Philosophen und Theologen vereinigen, umschreibt Pico della Mirandula poetisch und weitumfassend in folgender Weise: „Ich schuf dich, spricht der Schöpfer zum Menschen, als ein Wesen, weder himmlisch noch irdisch, weder sterblich noch unsterblich allein, damit du dein eigener freier Bildner seiest. Die Thiere bringen aus dem Mutterleibe ihr fertiges Wesen mit, die Engel sind von Anfang an, was sie in Ewigkeit bleiben werden. Du allein hast eine Entwickelung, ein Wachsen nach freiem Willen, du hast die Keime eines allartigen Lebens in dir.“

Die Humanisten brechen mit wichtigen Grundsätzen des Mittelalters. Diese letzteren setzen eigentlich voraus, daß der Einzelne sich als solcher unheimlich fühle und die Hilflosigkeit durch Selbstbeschränkung, Unterordnung und Vereinigung mit Anderen zu einem festen Körper aufzuheben strebe. Daß sich ein Individuum selbst genüge, entspricht ebensowenig den mittelalterlichen Anschauungen, wie die Universalität des Wissens, welche die Humanisten erringen wollen oder die Ruhmessehnsucht, welche ihre Seele erfüllt. Die „famae immortalis gloria“ welche Petrarca zu erreichen hofft, ist ein dem Mittelalter fremder Begriff. Diese Abkehr von überlieferten Anschauungen verminderte nicht

den Einfluß der Humanisten. Lag doch in der landschaftlichen Natur Italiens, in der Anlage der Menschen, in der historischen Stellung des Volkes eine stetige Aufmunterung zu ihrer Thätigkeit. Unter dem südlicheren Himmel erscheint der frohe Lebensgenuß gleichsam als ein natürliches Recht; der geringere Zwang zu schwerer Arbeit gestattet dem Körper eine freie Entwickelung, verhindert die einseitige Ausbildung der einen oder der anderen Kraft. Der Italiener gewinnt ohne Mühe die Fähigkeit, irgend einer Beschäftigung nachzugehen, ohne daß seine Persönlichkeit mit ihr untrennbar verwächst, oder sein Wesen von dem ergriffenen Berufe ausschließlich die Richtung empfängt. Er hat kein ausgeprägtes Standesbewußtsein, wahrt sich die freie Uebersicht, die gewandte Beweglichkeit für alle Lebenslagen. Da zwischen Stadt und Land, zwischen Adel und Bürgerthum kein schroffer Gegensatz besteht, in den Verfassungen besonders der toskanischen Städte ein gewisses flüssiges Element waltet, in diesen kaum etwas anders fest ist, als das Zutrauen zur persönlichen Tüchtigkeit der Bürger, so wird die natürliche Anlage durch das politische Zusammensein nur gekräftigt, zu einem bewußten und gewollten Charakterzuge ausgebildet. Der Unterschied zwischen den Humanisten und den anderen Italienern beruht nur auf der durchsichtigen Klarheit ihres Denkens und der scharfen Consequenz ihres Willens. Sie gehen ihren Zeitgenossen voran, stellen sich aber nicht ihnen gegenüber, wie sie auch in Bezug auf politische Anschauungen und patriotische Gesinnung sich keinesweges von ihren Landsleuten trennen, sondern nur deutlicher und früher aussprechen, was diese unklar fühlen.

Dieser Zusammenhang mit dem nationalen Bewußsein rechtfertigt die humanistische Neuerung und erklärt ihren glänzenden Erfolg. Aber wie jede Neuerung, auch die weitgreifendste, es liebt, sich mit einem historischen Rechtstitel zu schmücken, weil der Hinweis auf die Vergangenheit die Verantwortlichkeit mindert, so behaupteten auch die Humanisten, in dem klassischen Alterthume ihr Muster zu besitzen. Für sie war freilich die Berufung auf die Antike noch mehr als ein bloßes Mittel, ängstlich conservative Gemüther zu beschwichtigen. Wenn sie vor ihre Mitbürger mit dem stolzen Bekenntnisse traten: das tiefste Empfinden, das reichste Wissen, das kräftigste Wollen ist des

Humanisten Eigenthum, wenigstens sein Ziel, nur die Grenze, welche dem Menschen überhaupt gesetzt ist, erkennt er als Schranke seines Vermögens an, innerhalb dieser Grenze bewegt er sich frei und erstrebt er das Höchste; wenn sie sich als „uomini singulari“ hinstellten und darauf hin ihre Ansprüche auf Macht und Geltung im Gemeinwesen bauten: so mußten sie gegen den Einwurf gewappnet sein, als begehrten sie Unerhörtes. Der Glauben an Heldenkraft gedeiht dort nicht, wo der Heroencultus völlig unbekannt ist. Zeigt aber nicht das Alterthum zahlreiche Beispiele hervorragender Männer, deren Macht und Ruhm in ihren persönlichen Vorzügen gegründet ist, enthüllt nicht die Geschichte der Griechen und Römer eine wahre Heroengalerie, in welcher alle menschlichen Tugenden vollendet geschaut werden können? Und wenn die Humanisten weiter den höchsten Werth darauf legten und es mit Recht als ihre Eigenthümlichkeit bezeichneten, daß sie nur auf die Ueberzeugungen der Menschen wirken, durch die erschütternde Wahrheit der Gedanken und die unwiderstehliche Gewalt der Rede Einfluß üben, so empfahl sich ihnen abermals die Antike, um von ihr Gedanken und insbesondere die Ausdrucksmittel zu holen. Denn bei den Alten bestimmt nur das Gewicht der Gedanken ihren Werth, da keine kirchliche Autorität für sie eintritt, keine religiöse Satzung ihre gläubige Annahme befiehlt. Die lateinische Sprache aber, abgesehen von ihren formellen Vorzügen, ihrer inneren Vollendung und Abgeschlossenheit, macht gerade durch ihren regelmäßigen Bau den feineren individuellen Ausdruck, die besondere persönliche Färbung anziehend und verdienstlich.

So dient das klassische Alterthum dazu, die Stellung der Humanisten zu befestigen, ihre Bestrebungen nach allen Richtungen zu fördern. Indem sie die antike Cultur anpreisen, loben sie das eigene Ziel, indem sie sich mit klassischen Studien beschäftigen, verfolgen sie auch praktische Interessen und vermehren die Mittel ihrer persönlichen Wirksamkeit. Dadurch unterscheiden sie sich von den Antiquaren, welche dem Alterthume gegenüber ihre eigene Individualität vollständig aufgeben, sich in jenes vergraben und mit der erweiterten Kenntniß der Antike zufrieden sind. Ciriaco der Ankonitaner, der unermüdliche Sammler, dem jedes griechische Denkmal von unendlichem Werthe erschien, keine Reise beschwerlich dünkte, wenn sie nur sein Wissen von der

Antike bereicherte, bietet uns nicht das reine Bild des Humanisten und stand auch bereits bei seinen Zeitgenossen nicht im Ansehen eines Heros. Man kann es tadeln, daß die italienischen Humanisten das klassische Alterthum vielfach nur als Schemel des eigenen persönlichen Triumphes benützten, den antiken Helden huldigten, nur damit ihre eigene große Natur eine ähnliche Anerkennung finde: immerhin trafen sie mit volksthümlichen Anschauungen zusammen. Die Italiener glaubten nicht allein in der römischen Geschichte die Anfänge ihrer nationalen Entwickelung zu lesen, sie faßten auch das klassische Alterthum vorzugsweise als heroisches Zeitalter auf. Je undeutlicher ihnen die Verknüpfung der einzelnen Ereignisse vorschwebte, je dunkler der allgemeine historische Hintergrund erschien, desto heller und kräftiger hoben sich die Heldengestalten ab. Das klassische Alterthum war für sie keine Volksgeschichte, sondern eine Bilderreihe hervorragender Persönlichkeiten. Wie gewaltig aber im fünfzehnten Jahrhundert der Reiz einer magischen Persönlichkeit wirkt, welchen mächtigen Einfluß einzelne Individuen auf das Schicksal des Landes üben, wie z. B. die Dynastien nicht auf die Rechte der Legitimität, sondern auf die rein persönliche Kraft gegründet werden, auch Republiken von einzelnen Individuen sich regieren lassen, sogar der päpstliche Thron dem allgemeinen Zuge sich nicht entziehen kann und an die Stelle kirchlicher Grundsätze in der Politik persönliche Interessen setzt, das Alles ist in dem vortrefflichen Buche Jacob Burckhardt's über die Cultur der Renaissance geistreich erörtert.

Sollte der Humanismus die künstlerische Phantasie allein aus seinem Wirkungskreise ausgeschlossen haben? Die Vertreter desselben finden als Kanzler in der politischen Rathsstube eine heimische Stätte, als Curialen begrüßen wir sie im Vatikan, an den fürstlichen Höfen übernehmen sie die Sorge für sinnige Unterhaltungen und poetische Zerstreuungen: und nur die Werkstätte des Künstlers hätten sie vermieden, die selbst an das Leben einen künstlerischen Maßstab legen und der Herrschaft der Phantasie in ihrem ganzen Handeln und Wirken huldigen? An ihre Gleichgültigkeit kann man schon aus dem einen Grunde nicht glauben, weil sie die öffentliche Meinung in Italien repräsentiren, von ihrem Urtheile nach allgemeiner Uebereinstimmung der Werth

aller Thaten und Vorgänge abhängig gemacht wird. Als kritisches Organ der Nation mußten sie auch der bildenden Kunst ihre Aufmerksamkeit zuwenden. Daß dieses geschah, lehrt ein bekanntes Beispiel aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts. Als der Reliquienschrein des heiligen Zenobius dem Lorenzo Ghiberti 1439 zum Gusse übertragen wurde, erbat man sich auch die Mitwirkung des Lionardo Bruni aus Arezzo, des Mannes, der als Staatsmann, Latinist, Geschichtsschreiber gleich hoch steht, unter den Humanisten von Florenz in erster Reihe genannt wird. Er sollte das Epitaphium des Schreines entwerfen. Demselben Lorenzo Ghiberti war auch die Aufgabe zugefallen, die östliche Pforte des Baptisteriums — die Pforte des Paradieses nannte Michelangelo das Werk — mit Reliefs aus dem alten Testamente zu schmücken. Die Besteller des Werkes, die Kaufmannszunft, verlangte in Bezug auf die Wahl der Gegenstände gleichfalls den Rath des Lionardo Bruni. Er ging bereitwillig auf die Sache ein und empfahl nur solche Szenen darzustellen, welche eine reiche Mannigfaltigkeit der Zeichnung zulassen und ihrem Inhalte nach sich leicht dem Gedächtnisse einprägen; er wählte dieselben selbst aus und erklärte seinen guten Willen, sich mit dem Künstler in unmittelbare Verbindung zu setzen und gemeinsam mit diesem sich über die Bedeutung der einzelnen Szenen zu verständigen.

Daß der Vorgang auch sonst die humanistischen Kreise beschäftigte, sehen wir aus dem Briefwechsel des Camaldulensergenerals Traversari, des Repräsentanten des Humanismus in der Mönchskutte, mit seinem Freunde Niccolo Niccoli. Dieser, der leidenschaftlichste Büchersammler in Florenz, dem sonst ein stillvergnügtes Dasein am meisten behagte, äußert dennoch auch das regste Interesse an den bildenden Künste; zum vollen Lebensgenusse, meinte er, gehöre auch eine künstlerische, die Phantasie anregende Umgebung. In einem Briefe nun an Traversari gab er auch sein Urtheil über die Ghibertische Thüre ab. Traversari in der uns erhaltenen Antwort billigt dasselbe, nur fürchtet er die allzugroße Hast des ausführenden Künstlers, tröstet sich aber mit dem Gedanken, daß ja Lionardo Bruni seine Mitwirkung zugesagt habe.

Zum sachlichen Interesse tritt in manchen Fällen auch die persönliche Theilnahme hinzu. Vespasiano Florentino erzählt in

seinen bekannten Biographien berühmter Italiener aus dem fünfzehnten Jahrhundert, daß der bereits erwähnte Niccoli nicht allein mit allen Gelehrten, sondern auch mit vielen Künstlern in freundschaftlichem Verhältnisse stand, mit Brunellosco, Donatello, Luca della Robbia, Ghiberti ähnlich vertraut wie mit Poggio, Bruni u. A. verkehrte. Er bestätigt, was wir auch sonst wissen, daß bei dem alten Cosimo Medici der Kunstsinn mit der Liebe zu Künstlern Hand in Hand ging, die Freude an künstlerischen Schöpfungen die Achtung für die Künstler steigerte, das Interesse, welches er an den letzteren nahm, ihn zu reichen Kunstunternehmungen bestimmte.

Diese vertraulichen Beziehungen hätten schwerlich gewaltet, sie würden sich gewiß nicht dauernd erhalten haben, wäre nicht ein wahlverwandter Zug zwischen den Humanisten und den italienischen Künstlern vorhanden gewesen. Die ersteren konnten leicht Kunst und Künstler fördern, die letzteren durften ohne Scheu das Mäcenatenthum der Humanisten anerkennen, auf ihre Meinung schwören, ihre Gestalten im Bilde verewigen, hatten doch die Einen wie die Anderen einen ähnlichen Ausgangspunkt, ein gleiches Ziel.

Was die Humanisten in ihrem Kreise anbahnten und durchführten, dasselbe, freilich innerhalb engerer Grenzen, erstrebten auch die Architekten, Bildhauer und Maler Italiens im fünfzehnten Jahrhundert. Auch sie reizte der Ruhm übersichtlicher, vielumfassender Bildung, auch sie liebten es, in ihren Werken die Tüchtigkeit ihrer individuellen Natur zu offenbaren, ihre persönliche Größe zu bekunden.

Das darf uns nicht stören, daß die Künstler in ihren äusseren Beziehungen und bürgerlichen Verhältnissen das mittelalterliche, zünftige Wesen nicht abstreifen. Wir besitzen zahlreiche Zunftvorschriften aus dem vierzehnten Jahrhundert, welche das spätere Zeitalter nicht ausdrücklich abschaffte, und Statuten der Künstlergilden aus dem fünfzehnten Jahrhundert, welche sich enge an die ältereren Ordnungen anschließen. Wir lernen aus denselben z. B. die Maler von Florenz als eine halbkirchliche Corporation kennen, welche unter dem Schütze des h. Lucas steht, alle gebotenen Feiertage festlich begeht, ihre Zusammenkünfte in einer Kirche hält. Der Zunftmeister übt eine ausgedehnte Disziplinargewalt, überwacht auch das sittliche Betragen der Mitglieder. Die Pflichten der letzteren sind genau bemessen; sie müssen

(in Padua) eine Lehrzeit von drei Jahren bestehen, sie dürfen keine schlechten Farben, kein deutsches Blau für Ultramarin, gebrauchen; ihre Rechte den Fremden und Nichtzünftigen gegenüber werden aber mit der gleichen Genauigkeit umschrieben. Diesen alterthümlichen Satzungen entspricht auch die noch lange Zeit hindurch festgehaltene Sitte, Malerwaaren auf dem Markte in Botteghen feilzubieten, in diesem Sinne werden noch spät im fünfzehnten Jahrhundert die Contracte mit ängstlicher Pünklichkeit, wie wir sagen würden, ohne alle Rücksicht auf den künstlerischen Genius abgeschlossen. Der Maler verspricht die schönsten Farben anzuwenden, das feinste Gold nicht zu sparen, es an Fleiß und zierlicher Arbeit nicht fehlen zu lassen, überhaupt ganz nach dem Willen des Bestellers zu verfahren. Auch das ist bezeichnend, daß Donatello, als er von Cosimo Medici mit einem rothen Mantel und einem Festgewande beschenkt wurde, wie es Vornehme zu tragen pflegten, sich nicht mit denselben bekleiden wollte, „perche gli pareva essere delicato."

In der äußeren Lebensstellung bewahren die Künstler noch lange die frühere Einfachheit, da tönt noch, wenn man anklopft, der alte Handwerksboden wieder. Betrachtet man sie dagegen bei ihrer Arbeit, im Wiederscheine ihrer Werke, so gewinnt man die sichere Ueberzeugung, daß sich ihre eigentliche, tiefere Natur doch vollständig geändert habe. Sie haben bei ihrem schöpferischen Wirken nicht mehr das alte Publikum vor Augen und sind zu ihren Werken in ein durchaus neues Verhältniß getreten.

Auf Volksthümlichkeit im trivialen Sinne des Wortes, so daß die große Masse sich ergötzt und darin wieder findet, können die Renaissancewerke keinen Anspruch erheben. Das war ein Vorzug, wenn es ein Vorzug genannt werden kann, der späteren gothischen Kunst. Als Geduldsproben konnten die Details der Bauten angestaunt werden, durch die breitspurige Erzählung, durch die übertriebene Schilderung einer jeden Empfindung befreundeten sich die Bilder auch dem eng begrenzten Geiste. Die Renaissancekünstler kannten solche Wirkungsmittel nicht. Vielfach liegt bereits der Inhalt ihrer Bilder dem unmittelbaren Verständniß der großen Menge fern. Dann aber setzt das Maßvolle, fein Abgewogene, sinnlich Schöne, das sie den Darstellungen zu Grunde legen, einen durch den Besitz reicher Bildung empfänglich

gemachten Beschauer voraus. Sie wenden sich an eine geistige Aristokratie, an die Wissenden im Volke, von welchen allein sie vollkommene Anerkennung hoffen. Mit richtigem Instinkte hat sie daher Savonarola mit den Philosophen und Poeten, welche tausend Fabeln erzählen und den Ursprung der Fürsten bis auf die Götter hinaufleiten, zusammen in den Bann gethan. Dem fanatischen Demagogen waren sie nothwendig ein Gräuel.

Eine noch viel durchgreifendere Neuerung wird in dem Verhältnisse des Künstlers zu seinem Werke beobachtet. Er hat die umfassendsten technischen Studien angestellt. Will ihm das Schicksal wohl, so beginnt er die artistische Vorbereitung in der Werkstätte des Goldschmiedes, wo er nach dem damals herrschenden Zuschnitte der Goldschmiedekunst sowohl die Elemente der Malerei wie jene der Plastik kennen lernt. Aber auch sonst erscheint es nicht ungewöhnlich, daß der Einzelne sich in mehreren Kunstgattungen versucht und erprobt, der Architekt über sein Fach hinaus greift und mit dem Bildhauer wetteifert, der letztere auch als Maler thätig auftritt. Wird schon auf diese Weise die technische Einseitigkeit abgeschliffen, dem Künstler ein freierer Spielraum für die Entfaltung seiner Kräfte gegönnt, so wird vollends durch die Erweiterung der technischen Mittel wie die Uebersichtlichkeit der persönlichen Bildung, so die unbedingte Herrschaft über das Material gewonnen.

Das fünfzehnte Jahrhundert gilt auch im Kreise der Kunst als die Zeit der Entdeckungen und Erfindungen. Dieselben mögen im Vergleiche zu den geographischen Entdeckungen und den Umwälzungen auf anderen Gebieten des Geistes kleinlich und unbedeutend erscheinen. Die überaus wichtige Erfindung der Oelmalerei ausgenommen, die übrigens gar nicht Italien verdankt wird, haben wir es beinahe ausschließlich nur mit dem Nachweise praktischer Hilfsmittel, technischer Erleichterungen zu thun. Eifrig wirft sich der Eine auf das Studium der Anatomie; der genauesten Messung unterwirft der Andere den menschlichen Körper; ohne Ruhe und Rast späht der dritte nach den Geheimnissen der Perspektive; mit wahrem Enthusiasmus werden die mathematischen und physikalischen Disziplinen bearbeitet, unermüdet Versuche mit Farbenmischungen angestellt. Die Sicherheit des Künstlers wächst, die Meisterschaft über das Material wird nahezu erreicht. Zu

einer Schaustellung der gewonnenen Fertigkeiten gibt er sich aber doch nicht her, technische Virtuosität bleibt nicht sein höchstes Ziel.

Hat der Künstler durch seine anatomischen Studien das Grundgerüste des menschlichen Leibes erkannt, durch wiederholte Messungen die richtigen Verhältnisse der einzelnen Glieder und Theile erfahren, ist ihm klar geworden, wie Licht und Farbe auf den Schein der Körper wirken, ihre Entfernungen mitbestimmen, so steht er erst vor seiner Hauptaufgabe: die ganze Fülle und Schönheit der wirklichen Natur auf sein Werk zu übertragen. Er hat das richtige Bewußtsein, daß die reine Zeichnung, das lebendige Colorit, die Wahrheit und sinnenfällige Deutlichkeit der Darstellung wesentlich dazu dienen sollen, die Erscheinungswelt liebevoll und mit inniger Empfindung wiederzugeben. Wie wäre er aber dieses zu thun im Stande, wenn nicht der Reiz der Schönheit auch ihn getroffen hätte, nicht die Lust und Freude an der reichen Natur sein Wesen bewegte? So tritt seine Persönlichkeit in den Vordergrund. Die frische Empfänglichkeit des Künstlers für das Anmuthige, Zierliche, Hohe, sein lebendiger Sinn für das Charakteristische und Bedeutende in seiner Umgebung, sein umfassendes Interesse an allen Erscheinungen des Daseins sind die nothwendigen Voraussetzungen seines Wirkens. Mit einem Worte, der Besitz künstlerischer Bildung, welche über das Einzelne hinauszugehen vermag, das Ganze zusammenfaßt, in jede That die volle Persönlichkeit legt und dennoch die letztere frei und unbefangen erhält, welche die Stimmungen abzutönen versteht und sich einer großen Beweglichkeit der Vorstellungen rühmen kann, gibt die sichere Gewähr des Gelingens.

Als hohes Glück durfte es der Renaissancekünstler preisen, daß ihm nicht zugemuthet wurde, alle Gegenstände, die er darstellen wollte, auch im Inhalte selbst zu erfinden. Der erweiterte und veränderte Anschauungkreis führte ihm allerdings auch einzelne neue Motive zu; doch blieb es im Ganzen bei den überlieferten biblischen und legendarischen Aufgaben. Die Renaissancekunst hört nicht auf, christliche Historien zu schildern. Sie gewann dadurch den Vortheil, daß sie die allgemeine Verständlichkeit der Darstellung voraussetzen durfte, der stets mißlichen Frage: Wer und was mag wohl in dem Bilde gemeint sein, aus dem Wege ging. Dem Künstler aber wurde die Möglichkeit geboten, daß er sich

nicht erst mit der Verdeutlichung des Gegenstandes abplagen mußte, sondern unmittelbar in frischer Kraft an die schöne Gestaltung desselben schreiten konnte. Er streitet nicht gegen den religiösen Sinn, verwandelt aber, was früher vielleicht nur die Auferbauung förderte und den frommen Glauben stärkte, in eine köstliche Augenweide. Ihm genügt es nicht, die Vorgänge, die er zu schildern hat, psychologisch wahrscheinlich zu machen, wie es Giotto bereits versucht; seine Phantasie kleidet die Helden des Glaubens in Formen, welche dem Auge wohl thun, Kraft, Würde, Anmuth u. s. w. offenbaren. Vasari sagt von der Reliefstafel Ghibertis, welche Adam und Eva im Paradiese darstellt: „der Künstler wandte unendlichen Fleiß auf, sie mit den schönsten Gliedern zu schmücken, indem er zeigen wollte, daß gleich wie sie von der Hand Gottes geschaffen, die herrlichsten von allen Geschöpfen waren, die jemals lebten, auch er sie vollkommener bilden müsse, wie irgend eine seiner früheren Gestalten, und gewiß war dieß wohlbedacht."

Von ähnlichen Erwägungen scheinen auch sonst die Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts auszugehen. Sie können sich die Patriarchen und Männer der alten Testamentes nur als stattliche Erscheinungen denken, als Urväter auch in dem Sinne ungebrochener Kraft, makelloser Schönheit, und die da begnadet waren, das Antlitz Christi zu schauen, seine Freunde und Bekenner, wie sollte sie die Phantasie wieder verkörpern, wenn nicht als mächtige, dem Gewöhnlichen und Gemeinen entrückte Gestalten, voll Hoheit und Würde? Hier kamen nun die technischen Experimente und Naturstudien dem Künstler zu Statten. Sorgfältig wurde die Umgebung geprüft, und was sie an brauchbaren Motiven darbot, ausgewählt, wohllautend mußten die Verhältnisse der einzelnen Gestalt sein, rein und lauter die Umrisse, ausdrucksvoll der Kopf, zierlich herabwallend das Gewand, klar die Bewegung, ruhig gemessen die Haltung. Gilt es, eine größere Zahl von Individuen auf einem Plane vereinigt zu zeichnen, so löst sich der Haufen in fein gegliederte Gruppen; wenigstens in die erste Reihe wird gestellt, was das Auge reizt und das Gemüth anregt; anmuthige Frauen, schöne Jünglinge, prächtige Kinder. Und wenn die handelnden und theilnehmenden Personen von einer Landschaft eingerahmt werden oder eine Architektur als Hintergrund besitzen,

so wird auch hier Reichthum und Fülle, Schönheit der Linien und Glanz der Farben nicht gespart, um einen großen Eindruck hervorzurufen.

Vor Allem wird die unmittelbarste Lebendigkeit der Darstellung angestrebt. Im Anfange leidet zuweilen unter der packenden Wahrheit die vollendete Schönheit. Es will uns nicht recht gefallen, daß in den Erzählungen von den Großthaten des fünfzehnten Jahrhunderts der Schein der Wirklichkeit so stark betont wird, als ob die Täuschung der Sinne das eigentliche Ziel der Kunst bildete, daß von Zeitgenossen der Künstler als größtes Lob die „spirantes tabulae und loquentia saxa" erwähnt werden. Abgesehen davon, daß auch im Alterthume diese Eigenschaft der Kunstwerke am häufigsten hervorgehoben wird, haben wir es in der ersten Renaissanceperiode keineswegs mit einem trockenen Abschreiben der äußeren Natur zu thun. Das Uebertragen längst vergangener Vorgänge in die unmittelbare Gegenwart, dieser sogenannte Realismus der Darstellung, so daß wir nicht altbiblische Helden, sondern florentinische Individuen schauen, ist gleichzeitig ein Erheben des besonderen historischen Ereignisses in eine allgemeine menschliche Thatsache. Wie sollen wir uns für jenes erwärmen und begeistern, wenn es uns nicht ganz unmittelbar nahe, greifbar oder faßlich vor das Auge gestellt wird? Und läßt sich ferner die Wahrheit einer Situation, einer Empfindung und Begebenheit überhaupt besser beweisen, als indem man sie als wirklich, in diesem Augenblicke, unter uns entstanden und geschehen schildert?

Diese zuweilen fast einseitige Energie, dem Kunstwerke Wahrheit und Lebendigkeit als Haupteigenschaften aufzuprägen, verdiente nur dann Tadel, wenn man von der Natur gering gedacht, das Leben wenig geschätzt, zu den Reizen der Wirklichkeit sich stumpf verhalten hätte. Niemals aber flammte die Begeisterung für das Naturschöne so hoch, niemals stand der Lust, das Leben zu genießen, und Wonne aus dem Dasein zu schöpfen ein so feines Verständniß des Lebens und der anmuthigen Naturformen gegenüber. So stark die Begehrlichkeit, so tief war auch die Empfindung. Und doch hatte sich die äußere Natur Italiens nicht verändert, die Landschaft war nicht über Nacht reizender geworden, die Linien hatten nicht plötzlich Feinheit, die

Proportionen nicht Wohlklang gewonnen. Was sich geändert hatte, was gestiegen war, das ist die Empfänglichkeit der Menschen, das ist der heitere Sinn, der überall nur gewahrt und versteht, was Fröhlichkeit weckt, zum Genusse auffordert, stolz vom menschlichen Dasein denken läßt. Indem die Künstler diesen fröhlichen Ton in ihren Werken festhielten, das Ungetrübte, Holde oder Markige und Hohe mit Vorliebe darstellten, hoben sie auch ihre Auffassung über das Triviale mechanischer Naturnachahmung und verliehen ihren Gestalten bei aller Lebendigkeit und Wahrheit einen idealen Schein.

Es gibt ein altes florentinisches Carnevalslied. Lorenzo Medici hat es gedichtet und dem Triumphe des Bacchus und der Ariadne geweiht. Der Refrain dieses Liedes:

Quant' è bella giovinezza
Che si fugge tuttavia!
Chi vuol esser lieto, sia:
Di doman non c'è certezza

klingt unwillkürlich an, wenn man die Kunstwerke des fünfzehnten Jahrhunderts an sich vorübergleiten läßt. Damit hat man den Kern der letzteren noch keineswegs ergründet, daß man z. B. durch die Schilderung des Erzvaters Noah im Pisaner Camposanto sich an ein toskanisches Winzerfest erinnern läßt, die Hochzeit Isaaks mit Rahel als das Spiegelbild eines florentinisches Hochzeitsfestes auffaßt, bei der Darstellung der Geburt Johannes an das Wochenbett einer wackeren florentinischen Bürgersfrau denkt, welches offenbar dem Maler vorschwebte. Gewiß haben scharfe Naturbeobachtung und realistischer Sinn bei dem Entwurfe der einzelnen Bilder mitgewirkt; ebenso gewiß hat sich aber eine Begebenheit niemals so ereignet, wie sie uns die Werke der alten Renaissanceperiode bei aller Lebenswahrheit zeichnen. Es weht durch die Darstellung ein fröhlicher Ton, es herrscht durchwegs eine festliche Stimmung; alles Trübe wird vermieden, alles Hochpathetische, was heftige Empfindungen und gewaltsame Leidenschaften wecken könnte, gemildert, in die Freuden des Augenblickes versenkt sich die Phantasie, dem Leben zu entlocken, was es an Lust gewährt, arbeitet der Geist. Ebensowenig als der Künstler das Eckige, Grobe im Ausdrucke, die schroffen Gegensätze in den Charakteren vorschiebt, gefällt er sich in der Wiedergabe scharfer

Farbencontraste. Eine gleichmäßige, milde, Helle verbreitet sich über das Bild, verklärt die Wirklichkeit, umgiebt mit holdem Scheine die Schilderung.

Zwei Merkmale bezeichnen daher das Wesen des Renaissancewerkes: das unbefangene Hinausgreifen in die reiche Erscheinungswelt, an deren Formenfülle sich das Auge des Künstlers sättigt, für deren wahre und lebendige Wiedergabe bis zur feinsten Einzelheit die Phantasie sich empfänglich erweist und dann das sinnige Einweben der persönlichen Stimmung und individuellen Empfindungsweise in die Darstellung, so daß diese auch als unmittelbare Enthüllung der Künstlernatur gelten darf. Das Recht zu dem letzteren wäre nur dann zu bestreiten, wenn die Einmischung des persönlichen Elementes nicht in ganz naiver Weise stattfände und wenn die individuelle Stimmung und Empfindung des Künstlers nicht in der herrschenden Volksbildung ihren lauten Widerhall besäße. Die Kunstfreunde nahmen keinen Anstoß daran, daß durch die Schilderung, wie der Künstler dachte und fühlte, durchschien, da sie dem Cultus der Persönlichkeit gleichfalls zugethan waren, die Künstler aber konnten auf die Uebereinstimmung ihrer Auffassung mit dem allgemeinen Volksbewußtsein pochen. Gerade so heiter und bunt und schmuckvoll wie sie, schauten die Gebildeten der Nation das Leben an, derselbe Enthusiasmus für schöne Formen durchzog die weitesten Volkskreise. Wenn ein Mailänder Waffenschmied der Renaissanceperiode auch seinen Ambos mit köstlichen Reliefbildern zu schmücken sich verpflichtet fühlte, so spricht das wohl am deutlichsten für die ganz unbedingte Herrschaft des Schönheitssinnes und darf wohl als eine Art von künstlerischem Humanismus gepriesen werden. Alles was den Menschen umgab, seine Auge fesselte, mußte das Gepräge des Phantasievollen an sich tragen, auch das Gewöhnliche und Alltägliche wurde durch die zierliche Form geadelt, ähnlich wie bei den literarischen Humanisten die feinsinnige Behandlung der sprachlichen Formen den Sieg über den vielleicht abgegriffenen Inhalt davon trug.

Wenn man die Formfreude und das Walten des persönlichen Elementes in der Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts festhält, so erfährt man auch genau, was die Nachahmung der Antike in der ersten Renaissanceperiode bedeute. Spricht oder

schreibt ein Zeitgenosse über die Kunst, gewiß ruft er dann das Beispiel der antiken Meister an. Soll ein moderner Künstler gepriesen werden, sicher fehlt dann der Vergleich mit Phidias, Lysipp, mit Zeuxis, Apelles, die hier einen ebenbürtigen Nachfolger gefunden hätten, nicht. Man muß aber nicht glauben, daß mit diesen Namen ein deutlicher Begriff von den Eigenthümlichkeiten der griechischen Plastiker und Maler verknüpft gewesen wäre. Was man von ihnen aussagt, war Plinius entlehnt; auf die Kenntniß einzelner Anekdoten schränkt sich die ganze Wissenschaft ein, dem herrschenden Heroencultus verdankten es auch die antiken Künstler, daß sie im idealen Lichte betrachtet, mit Verehrung umsponnen werden. Eine bestimmte Nachahmung des einen oder anderen griechischen Künstlers ist keinem Manne der Renaissance in den Sinn gekommen. Doch fehlt es nicht an nachhaltigen Einflüssen der Antike.

Das Naturstudium, von welchem die Renaissancekünstler ausgehen, wird an der Antike, dieser anderen, schöneren Natur fortgesetzt. Ließ die Wirklichkeit sie rathlos, konnten sie die richtigen Proportionen, den formenreinen und doch sprechenden Ausdruck der Köpfe, die schönen Linien, den ruhigen Fall der Gewänder, die reizende Rundung des Nackten in ihrer unmittelbaren Umgebung nicht gleich, nicht vollkommen finden, so griffen sie zur Antike und holten von dort die brauchbaren Motive. Ihre sinnlichen Eindrücke wurden durch die Beobachtung der klassischen Kunstwerke fortwährend berichtigt und von jedem Irrthum, jeder Einseitigkeit, jedem Verfalle in das Gemeine und Trockene bewahrt. Daher begnügen sie sich auch mit ausgewählten Einzelnheiten und wissen nichts von dem geschlossenen Wesen der Antike. Der Renaissancearchitekt sieht nicht die organische Einheit des Tempelbaues; die einzelne Säule, ein isolirtes Gesims, ein Fragment eines Frieses corrigirt schon seinen Formensinn und belehrt ihn über anmuthige Bauverhältnisse. Einzelne Figuren für sich betrachtet, in Zeichnung und Modellirung genau studirt, gewähren dem Renaissancebildhauer bereits eine hinreichende Handhabe, sich im plastischen Stile zu unterrichten, und vollends bei dem älteren Renaissancemaler offenbart mehr, was er unterläßt, welche mit der naturwahren Darstellung gewöhnlich verbundenen Mängel er beseitigt, die Kenntniß der Antike, als die positive Seite seiner

Schilderung. Eine Bereicherung der Ausdrucksmittel, eine größere Sicherheit in der Anwendung der Formensprache wird zunächst durch die Antike gewonnen.

Einen weiteren und entschieden noch wichtigeren Einfluß übt aber das klassische Alterthum dadurch, daß es in seiner Kunst verwandten Stimmungen und einer ähnlichen Empfindungsweise Raum giebt, wie sie die Renaissancekunst anstrebt. Der erste und mächtigste Eindruck der Antike ist fröhlicher Jubel. Die alte Architektur, soweit sie das fünfzehnte Jahrhundert kannte, offenbart glänzende Pracht und reichen Schmuck. Selbst bei minder prunkvollem Material verleihen die wohlberechneten Verhältnisse, die Mannigfaltigkeit und Schönheit der verschwenderisch angebrachten Ornamente den Schein des Festlichen. Man kann sich wohl die Wirkung vorstellen, welche der Anblick z. B. des anmuthigen Tivolitempels auf das lebenslustige Volk Italiens machen mußte, wenn es vernahm, daß dieser zierlich-heitere Bau dem Gottesdienste gewidmet war. In der antiken Skulptur sind die zahlreichen nackten Gestalten trefflich geeignet, helle und lautere Empfindungen zu wecken, den Glauben an ein seliges Dasein zu stärken; auf die Verherrlichung des Lebensgenusses hat es ferner der Kreis des Bacchus und des Eros abgesehen, welchen die späteren antiken Plastiker so trefflich verkörperten, und deren Werke der Renaissanceperiode gerade am häufigsten vor das Auge traten, ähnlich wie auch die bekanntesten antiken Wandgemälde sich in einem durchaus heiteren Ton bewegten.

So unterstützt die Antike vortrefflich und allseitig das Streben der Renaissancekünstler, ihren Werken den Wiederschein ihrer persönlichen Empfindungen aufzudrücken, in denselben das Vollgefühl der Kraft und der umfassenden harmonischen Bildung und der Freude an genußreichem Leben, das sie durchströmt, auszusprechen. Dem Architekten des fünfzehnten Jahrhunderts vor allem liefert sie das reichste Material für die Dekoration und leiht damit seinen Werken den köstlichsten Reiz. Denn das läßt sich nicht leugnen, daß in der Frührenaissance die Ornamentik eine Hauptrolle spielt, ohne die Fülle des üppigen Schmuckes, welcher alle Glieder überdeckt, der Baustil allen Duft verlieren würde. Eine nicht geringe Einbuße hatte dieser dadurch erfahren, daß er lange nach der Feststellung des christli-

chen Cultus erst begründet wurde, in ihm nicht die berechtigten Cultusbedürfnisse die Construction bedingen, nicht das ganze Volk von religiöser Begeisterung ergriffen, mitzubauen scheint. Ein Renaissancewerk ist die Schöpfung eines Individuums. Dieses bestimmt den Grundriß, wählt die Maße, entscheidet sich nach Belieben für den Gebrauch dieser oder jener Formen, hier Pfeiler, dort Säulen, schaltet frei mit den Verhältnissen. Sein Werk, seine Schöpfung darf er dann den Bau nennen, aber das Beispiel der Peterskirche, bei welcher jeder folgende Werkmeister den Plan änderte, zeigt, daß die Verantwortlichkeit größer sein kann als der Ruhm. Schwer wird daher die Renaissancearchitektur, wenigstens soweit sie religiöse Aufgaben erfaßt, dem Vorwurfe entgehen, daß sie an die Stelle ehrwürdiger, unantastbarer Ueberlieferung die Willkür setzt. Nur im Kreise des Ornamentalen ist die künstlerische Persönlichkeit in ihrem unbedingten Rechte. Schmuck und Zier eines Baues müssen für jeden einzelnen Fall besonders erdacht werden, die architektonische Dekoration muß in der Phantasie des einzelnen Künstlers ihre unmittelbare Quelle besitzen, sonst erscheint sie als ein mechanisches Machwerk, theils nüchtern und trocken, theils überladen und plump. Mit Recht legt die ältere Renaissance auf die Dekoration das Hauptgewicht und weiß derselben die mannigfachsten Reize zu entlocken. Ohne das Studium der Antike hätte sie ihr Ziel nicht erreicht, wäre dem persönlichen Empfinden des Künstlers kein so großer und so glänzender Spielraum gegönnt gewesen.

Auf den persönlichen Hauch, welcher die Renaissancekunst durchweht, auf die reiche, harmonisch und vielseitig gebildete künstlerische Persönlichkeit, in welcher das artistische Werk wurzelt, deren Gepräge es annimmt, deren Ruhm es verkündigt, kommt man demnach schließlich wieder zurück und findet es nun vielleicht im Rechte, wenn von jener der Ausgangspunkt zur Erkenntniß der Renaissance genommen wurde. Wie der Bruch mit dem Handwerksgeiste, die Herrschaft der freien Persönlichkeit den Anfang der Renaissance bildet, so führt die Beschränkung der ersteren auch das Ende derselben herbei. Wäre die Renaissance mit der Wiedererweckung der Antike gleich bedeutend, so müßte die Renaissance noch jetzt die herrschende Culturform sein. Denn das Studium des klassischen Alterthums hat seit dem fünfzehnten Jahr-

hundert nicht aufgehört; namentlich im Kreise der bildenden Künste ist seine Einwirkung fortdauernd zu spüren. So hat Rubens im siebzehnten Jahrhundert eine reichere Kenntniß des klassischen Alterthums, als die meisten Renaissancekünstler; nicht allein mannigfache Motive werden von den Caracci, Guido Reni, Domenichino, Albani u. s. w. aus dem antiken Gedankenkreise geholt, auch antike Kunstwerke dienen häufig zum unmittelbaren Vorbilde. Berninis Bauten besitzen gleichfalls noch zahlreiche antike Elemente. Und dennoch wird Niemand diese Künstler zur Renaissance rechnen. Als in der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts wieder die Devotion aufkam, die naive Freude an der reichen Erscheinungswelt mit Kopfschütteln angesehen, das Schöne, weil es auch sinnlich anregt, verdächtigt wurde, als der universalen Entwickelung des Individuums sich wieder feste Schranken entgegenstellten, nur einseitig ausgebildete Kräfte sich brauchbar erwiesen, als mit einem Worte der Humanismus gebrochen wurde, da war es auch mit der Renaissancekunst vorbei. Ob für immer?

Erläuterungen und Belege.

Für die Erkenntniß der Renaissanceperiode gibt es in unserer Literatur keine besseren Stützen, als die vortrefflichen Werke von Voigt: Die Wiederbelebung des klassischen Alterthums, und Burckhardt: Die Cultur der Renaissance in Italien. Leider behandeln beide Schriftsteller die künstlerische Renaissance nur flüchtig, obgleich namentlich Burckhardt unter den Zeitgenossen am meisten befähigt erscheint, auch die Renaissancekunst eingehend zu schildern. Daß sich die vorliegende Abhandlung vielfach an die Forschungen Voigt's und Burckhardt's anlehnt, bedarf kaum einer besonderen Erwähnung. Jeder Autor, welcher sich mit der Renaissance beschäftigt, muß die beiden Bücher berücksichtigen. Außerdem bilden die wichtigste Quelle Vasari's wohlbekannte Biographien Italienischer Künstler. Auf ein Werk wird endlich in dieser Abhandlung öfter zurückgegangen, welches, wie es scheint, bis jetzt ganz unbenutzt blieb und doch ist es eine überaus werthvolle Quellenschrift. Es sind Ugolini Verini de illustratione urbis Florentiae libri tres gemeint. Der Verfasser lebte in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts und nimmt unter den neulateinischen Dichtern nicht den letzten Rang ein. Daß er der Lehrer des Petrus Crinitus war, sagt er selbst, daß er mit Marsilius Ficinus, Cavalcanti, Bandini, Politian und andern Humanisten in Freundschaft lebte, beweisen ihre Briefe. Ficinus (Opp. p. 625) läßt ihn als musarum sacerdotem grüßen, bezeichnet ihn ein anderesmal (Opp. p. 869) als „tam gratus quam gratiosus; favet bonis, extollit ingenia, ornat doctos, illustrat principes, colit sanctos.“ Diese Charakteristik paßt besonders gut auf die Schrift, die uns in der Pariser Ausgabe 1583, der ersten und letzten, vorliegt und die Verherrlichung von Florenz zum Gegenstande hat. Das erste Buch schildert in pomphaften Versen die Schicksale von Florenz seit der Römerzeit. Im zweiten Buche führt Ugolino Verino die durch frommen Sinn ausgezeichneten, in Wissenschaft und Kunst berühmten Florentiner in langer Reihe uns vor. Das dritte Buch gibt die Genealogie der toskanischen Herrenfamilien. Aus dem zweiten Buche die Stellen anzuführen, welche sich auf die bildenden Künstler beziehen, dürfte wünschenswerth erscheinen, da einestheils gleichzeitige Urtheile über Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts selten sind, anderentheils Verino mehr gibt, als

bloße poetische Phrasen, wie insbesondere die Kritik Lionardo's darthut. Nachdem er das Lob der florentiner Humanisten, Gelehrten und Dichter besungen, fährt er fort:

Quid tibi Cecropiae Syllanos [1]) Palladis arte
Egregios memorem? Joctus [2]) revocavit ab Orco
Picturam. Gaddus [3]) tribuit sua nomina proli
Clarus ut aeterno Fabius cognomine Pictor:
Extant plura huius templa exornata figuris.
Spirantes tabulas tanta nunc arte Philippus [4])
Excolit, ut Cous rediisse putetur Apelles;
Graiorum nullo inferior, nulloque Latino:
Et forsan superat Leonardus Vincius [5]) omnes;
Tollere de tabula dextram sed nescit et instar
Protogenis multis vix unam perficit annis.
At contra celeri pingendi gloria dextra
Reddidit insignes Ghirlando [6]) nomine fratres
Nec Zeuxi inferior pictura Sander [7]) habetur,
Ille licet volucres pictis deluserit uvis.
Nec Pulli [8]) fratres ornandi laude minore.
Clarior at fuso longe est Antonius [9]) aere.
Multiplici ingenio pictor Gerardus [10]), et idem
Primus Hetruscorum docuit fabricare recocto
De vitro, vivisque animare Asarota figuris.
Nec tibi Lysippe est Thuscus Verrochius [11]) impar
A quo quicquid habent pictores, fonte biberunt:

1) Es ist bekannt, daß die Stadt Florenz ihren Ursprung von Sulla herschreibt.

2) Giotto di Bondone (1276—1336).

3) Gaddo Gaddi (1239—1312). Außer Gaddo sind aus der Familie noch Taddeo, Agnolo und Giovanni in der Kunstgeschichte bekannt. Die Gaddi's stiegen zu großem Ansehen und adelichem Range empor.

4) Es ist wohl Filippino Lippi (1460—1505) und nicht der ältere Filippo Lippi gemeint.

5) Die Schilderung Lionardo's bezieht sich auf seinen früheren florentinischen Aufenthalt, ehe er sich (1483) in Mailand niederließ.

6) Domenico Ghirlandajo (1449—1498).

7) Alessandro Botticelli (1447—1515). Die Parallele mit Zeuxis ist natürlich, wie die meisten übrigen angeblichen Aehnlichkeiten mit griechischen Künstlern eine freie Erfindung des humanistischen Verino.

8) Die Brüder Piero und Antonio Pollajuolo, als Maler und Bildhauer bekannt.

9) Verino's Behauptung von der größeren technischen Geschicklichkeit Antonio's als Erzgießer ist vollkommen in der Wahrheit begründet.

10) Gherardo aus Florenz, von Vasari (ed. Lemonnier V, 137) nicht nur als Mosaizist sondern auch als Miniaturmaler gerühmt. Merkwürdig, daß Verino mit Vasari übereinstimmend dem Gherardo eine Wiederbelebung des Glasmosaik zuschreibt, obgleich die Thatsachen dagegen zu sprechen scheinen.

11) Andrea Verocchio (1432—1488) der Lehrer Lionardo's, Lorenzo's di Credi, Perugino's u. A.

Discipulos pene edocuit Verrochius omnes,
Quorum nunc volitat Tyrrhena per oppida nomen.
Tu quoque Apelleos nosti Perusine [12]) colores
Fingere et in tabulis vivos ostendere vultus.
Spiret ebur Phidiae, pariterque loquentia saxa,
Si tamen Hetrusci cernas spirantia signa
Donati [13]), cui des, ignores praemia palmae.
Praxiteli Desiderius [14]) non cedit: at illum
Improba florentem ab primis mors abstulit annis.
Spirantes postes, orbis spectacula rara,
Quae sunt angelici circum delubra Ioannis,
Nemo satis spectare potest; ex aere rigenti
Syllani scultoris opus; veterumque Pelasgum
Ad Florentinos fingendi gloria cessit.
Virginei cernas si saxa Ligustica templi
Et varie pulchro depicta emblemata nexu,
Iam Mausolei poteris meminisse sepulchri
Signaque marmoreae stupidus miraberis arcis.
Nunquid daedalea mirabilis arte Philippus; [15])
Cuius tam vastus templi supra aethera fornix
Surgit opus: quod iure potes super omnia ferre,
Si septem vel plura licet miracula ponas?

Es folgt dann eine Aufzählung der florentinischen Prachtbauten aus dem fünfzehnten Jahrhundert, die gleichfalls für die alte Kunsttopographie vom Werthe ist und zugleich als ein Zeugniß für die Stumpfheit der Renaissancebildung gegenüber den mittelalterlichen Kunstwerken angeführt werden kann. Von Kunstbauten findet Verino nur S. Spirito, S. Lorenzo und das Marcuskloster, „musarum sedes“ wegen seiner Bibliothek erwähnenswerth. In dem Künstlerkataloge wird man wahrscheinlich Leon Battista Alberti's Namen vermissen. Er ist aber keineswegs von Verino vergessen, vielmehr zweimal citirt. Einmal in der Reihe der Mathematiker:

Nec minor Euclide est Albertus: vincit et ipsum
Vitruvium; quisquis celsas attollere moles
Affectat, nostri relegat monumenta Batistae.

Das zweitemal singt Verino sein Lob, als er die berühmten Geschlechter von Florenz aufzählt und charakterisirt:

12) Pietro Perugino (c. 1446—1524), dessen längerer Aufenthalt in Florenz in seiner früheren Zeit Verino berechtigt, den Künstler den Florentinern beizuzählen.

13) Donatello 1382—1466), der Hauptmeister der älteren Renaissanceskulptur.

14) Desiderio da Settignano. Wenn der Tod des Meisters wirklich wie Vasari angibt, in den achtziger Jahren des 15. Jahrh. erfolgte, so ließe sich darnach die Zeit bestimmen, in welcher Verino seine Schrift abfaßte.

15) Filippo Brunellesco (1377—1446) der Erbauer der Domkuppel.

Nobileque Alberti genus est: Catenaia mater:
Unde ferunt circlo nexas insigne catenas.
Ex hac stirpe fuit geometer tempore nostro,
Insignis, pariterque omnes qui noverat artes.
Egregius versu simul et sermone soluto.
Quin speculi inventor: sic illum nomine dicunt,
Quo sine nutaret libertas aurea libro.

S. 32. Thermen des Titus. Außer Pietro Santi Bartoli's Recueil de peintures antiques, Paris 1757 sind noch die Vestigia delle Terme di Tito e loro interne pitture mit den Stichen nach Smuglievicz der. Schilderung und Beurtheilung zu Grunde gelegt.

S. 33. Rafaels antike Studien. Ueber das Urtheil des Paris vgl. Otto Jahn's Abhandlung in den Berichten der k. sächsischen Gesellsch. d. Wissensch. I. 1849. S. 55. Das Vorbild für das Rafaelische Blatt: der alte und der junge Satyr (Landon 378) findet sich bei Zoëga, Bassirilievi I. tav. 4., jenes für die Bacchusara bei Bartoli, Admiranda Taf. 44 oder auch bei Panofka, Bildwerke Taf. 12. Die gleiche Darstellung enthält auch ein Elfenbeinrelief, abgeb. bei Buonarotti: Osserv. s. a. medaglioni p. 314. Die siegreichen Amorinen im Badezimmer Bibiena's kommen in verwandter Schilderung außer auf einem antiken Wandgemälde auch auf einer Sardonyxvase in S. Petersburg vor. Für den Figurenschmuck in den Loggien sind folgende antike Kunstwerke maßgebend: für die Tritonenkämpfe (Landon 273 ff.) u. A. der Fries am Actäonsarkophage in Paris (Clarac, II, 208), für die beiden Kampfbilder (Landon 282) der 1836 entdeckte Sarkophag von Thessalonich (Clarac II, 117, A) und der Amazonensarkophag (Mus. Cap. IV), für den ruhenden Bacchus (Landon 207) ein bei Zoëga (I, 11) publicirtes Relief, für Pan und Chiron (Landon 281) das Relief im Museum Pio-Clem. IV, 22. Auch Rafaelische Handzeichnungen und nach Rafaels Compositionen angefertigte Kupferstiche enthalten zahlreiche Anklänge an antike Skulpturen. Man vergleiche z. B. die Tänzergruppen in der Sammlung zu Windsor und in der Albertina zu Wien mit Mus. Pio-Clem. IV, 29, 30. Ancient marbles II, den Kupferstich Bonasone's: Silen (Landon 156) mit Mus. Pio-Clem. IV, 24; Amors Triumph, gestochen vom Meister mit dem Würfel mit Millin's Gal. mythol. II, 32 u. s. w. Es braucht nicht erst betont zu werden, daß wir keineswegs in jedem Falle das wirklich von Rafael benutzte antike Vorbild besitzen. Den Sarkophag von Thessalonich konnte er z. B. nicht kennen, ob er den Medeasarkophag im Vatikan sah, dessen Hauptgestalt in einem Kupferstiche (Landon 466) wiederkehrt, ist nicht nachgewiesen. Die Entlehnung wurde oft durch Werke vermittelt, die theilweise seit Rafaels Zeit verloren gegangen sind, was um so leichter geschehen

konnte, als in der römischen Periode berühmte Kunstwerke häufig reproduzirt wurden. So lernte z. B. Rafael die Venus von Melos durch das Medium römischer Victorien kennen, von welchen er eine in den Loggien (Landon 206) copirt.

Mit diesen Proben aus der Antike abgeleiteter Motive ist die Sache noch lange nicht erschöpft. Hoffentlich wird dem Verfasser noch die Gelegenheit geboten werden, sich über Rafaels Verhältniß zur Antike, das kein willkürliches, kein regelloses ist, ausführlich zu äußern.

S. 38. Für das Verständniß der gothischen Architektur ist der Dictionnaire raisonné von Viollet-le-duc unentbehrlich. Bei dem schrankenlosen Enthusiasmus des Verfassers für die Gothik kann man, wenn man ihn berücksichtigt, gewiß sein, keinen Vorzug derselben zu übersehen.

S. 41. Vgl. Wackernagel, die deutsche Glasmalerei, Leipzig 1855.

S. 42. Die Elfenbeingruppe ist abgebildet in Labarte, histoire des arts industriels, Album I. pl. XVI.

S. 45. Quintilian und Cicero. Vgl. Aeneae Sylvii Opp. p. 603. ep. 105 an Erzherz. Sigismund. Charakteristisch ist die Gleichstellung des Neulateiners Francesco Barbaro mit den alten Klassikern.

S. 47. Pico della Mirandula. Vgl. Oratio Pici Mirandulae de hominis dignitate. Opp. editio Argent. 1505. fol. 85. Die Stelle ist bereits von Burckhardt (Cultur der Renaissance S. 354) gebührend gewürdigt worden.

S. 51. Lionardo Bruni. Sein Gutachten über Ghibertis Bronzethüre ist bei Rumohr, Ital. Forsch. II. 354 abgedruckt. Er verlangt die Gegenstände der Darstellung illustri, che possono ben pascer l'occhio con varietá di disegno und significanti, che abbiano importanza degna di memoria. Die Ansicht Traversaris über dasselbe Werk s. Traversari Opp. ed. Mehus II. p. 373.

S. 54. Die Erfindung der Oelmalerei. Zu den ältesten Zeugnissen über die Verpflanzung der Oelmalerei nach Italien gehört auch die auffallende Stelle in L. B. Alberti's: de re aedificatoria VI. 9: „Novum inventum, oleo linaceo colores, quos velis inducere contra omnes aeris et coeli iniurios aeternos, modo siccus et minime uliginosus sit paries ubi inducatur, tametsi comperio pictores antiquos pingendis puppibus navium usos liquenti caera pro glutino."

3.

Leon Battista Alberti.

Die glänzendste Erscheinung in der italienischen Künstlerwelt ist unstreitig Lionardo Vinci. Die Werke Rafael's gewähren einen lauteren Genuß, da des Meisters Phantasie alles Gewaltsame und Plötzliche, welches den Beschauer unvorbereitet treffen könnte, sorgfältig meidet. Im Angesichte Michelangelo's fühlen wir uns wunderbar bewegt von dem kühn gespannten, oft trotzigen Geiste, der denn doch aber auch den zartesten Regungen des Gemüthes sich nicht verschließt. Aber weder der Eine noch der Andere, kein Renaissancekünstler überhaupt kann sich in Fülle und Einklang der Kräfte, in weitumfassendem Umfange der Anlagen und Universalität des Wirkens mit Lionardo messen. Reicher kann keine Persönlichkeit, anziehender keine Biographie gedacht werden als jene des großen Florentiners, welchen auch die Lombardei als ihren Bürger ansprechen kann, welchem alle Künste und Wissenschaften gleichmäßig dienstbar waren, jede Form des geistigen Schaffens sich zugänglich erwies. Noch immer bildet die von Lionardo selbst verfaßte Denkschrift an Lodovico Sforza die sicherste Quelle für die Erkenntniß des allseitig entwickelten Mannes. Er sei Ingenieur und Artillerist, rühmt er sich daselbst, Schiffsbaumeister und Hydrauliker, in Friedenszeiten

ebenso brauchbar wie im Felde. „In der Errichtung von öffentlichen und Privatgebäuden nehme ich den Wettkampf mit jedem Architekten auf und in der Marmor- Erz- und Thonskulptur wie in der Malerei werde ich Alles leisten, was nur im Vergleiche mit jedem Anderen, wer es auch sei, geleistet werden kann.“ Nicht allzubescheiden klingt solche Sprache. Uns befremdet dieser ungeschminkte Ausdruck stolzen Selbstgefühles, wie wir uns auch nur mühselig in den Verkehr Lionardo's mit dem vielgeschmähten Ungeheuer, mit Cesar Borgia finden können. Aber vergessen wir nicht, daß die Renaissanceperiode gerade durch solche selbstbewußte Charaktere ihre große Bedeutung gewonnen und daß in Cesar Borgia manche Züge wiederkehren, die wir an Lionardo bewundern. „Der schönste Mann, so schildert Ranke auf Grundlage venetianischer Relazionen den Papstsohn, so stark, daß er im Stiergefecht den Kopf des Stieres auf Einen Schlag herunterhieb; freigebig; nicht ohne Züge von Großartigkeit; wollüstig.“ Vasari's Biographie Lionardos beginnt gleichfalls mit der Schilderung seiner nie genug gepriesenen Körperschönheit und hebt hervor, daß seltene Kraft sich in ihm mit Gewandtheit verband, sein Muth und seine Kühnheit großartig und erhaben waren. Ist es gestattet, aus Lionardo's Frauenbildnissen den Schluß auf die Gemüthsart ihres Schöpfers zu ziehen, so fehlt in des Künstlers Natur auch nicht der Zug des Verständnisses süßberauschender Minne. Die Freude an starken Persönlichkeiten machte Lionardo zum gutwilligen Diener Borgia's, wie der Künstler selbst als Typus der großen, machtvollen Persönlichkeiten des fünfzehnten Jahrhunderts gilt. Dieser Ruhm bleibt Lionardo unbestritten. Ihn wird man stets nennen, wenn man beweisen will, daß auch in den Künstlerkreisen seiner Zeit universell angelegte Naturen, Männer von weit umfassender Wirksamkeit und kaum begrenzter Kraft auftauchten, daß, um es mit einem Worte zu sagen, der Humanismus auch auf artistischem Gebiete herrschte. Lionardo ist aber nicht der erste, nicht der einzige Repräsentant des künstlerischen Humanismus. Schon längst hat man Leon Battista Alberti als Lionardo's Vorläufer gepriesen, die Aehnlichkeit zwischen den beiden Künstlern staunend hervorgehoben. Wie man Lionardo nicht nach den von ihm vollendeten, uns noch erhaltenen Werken beurtheilen darf — über seine Unlust

abzuschließen, klagen schon Zeitgenossen, was er dennoch fertig brachte, wurde vielfach später verdorben oder ging gar verloren — so fällt auch bei Leon Battista die Summe der vorhandenen Werke keineswegs mit den Grenzen seiner Wirksamkeit zusammen. Die Kunstgeschichte reiht ihn gewöhnlich den Architekten der Frührenaissance an und nennt neben dem Palaste Ruccelai in Florenz die Façade der Kirche S. Francesco in Rimini als sein Hauptwerk. Leon Battista bethätigte sich aber auch in den anderen Zweigen der bildenden Künste, er war auch ein scharfsinniger Kunsttheoretiker, er hatte über die Erscheinungen der Natur, über die Gesetze und Grundlagen des geselligen und öffentlichen Lebens nachgedacht, die Universalität des Wissens und Könnens unverdrossen angestrebt. „Was blieb wohl diesem Manne verborgen?" ruft Poliziano aus, als er über Leon Battista an Lorenzo de' Medici schreibt, „welche Wissenschaft wäre so dunkel, welche Kenntniß so entlegen, daß sie nicht Leon Battista erreicht und ergründet hätte?" In dieser Universalität liegt nicht allein der Hauptreiz seiner Persönlichkeit, auf ihr beruht auch seine kunstgeschichtliche Bedeutung. Die Betrachtung seines Wesens und seines Lebens bietet ein anschauliches Bild von dem engen Zusammenhange zwischen dem Humanismus und der Renaissance, sie zeigt, wie die allgemeine Culturströmung auf die besondere Kunstrichtung einwirkt und enthüllt uns ein wahres Musterporträt eines Renaissancekünstlers, in welchem Phantasie, Verstand und Willen sich gegenseitig stützen und tragen.

Die gewöhnliche und meistens auch berechtigte Klage, daß uns über das Leben und die Entwickelung der Renaissancekünstler keine so genaue Kunde, wie wir wünschen möchten, erhalten blieb, trifft glücklicher Weise bei Leon Battista Alberti nicht zu. Wir können die Mehrzahl seiner bald lateinisch, bald italienisch verfaßten Schriften noch jetzt lesen, Schriften, welche weniger unsere sachlichen Kenntnisse bereichern als sie unsere persönliche Bekanntschaft mit dem Autor erweitern; wir besitzen überdieß eine Biographie Alberti's, offenbar aus dem intimsten Freundeskreise hervorgegangen, in Ton und Haltung an eine Selbstbiographie erinnernd, wofür sie auch in der That von Vielen gehalten wird. Dadurch sind wir in den Stand gesetzt, ein klares Bild von der geistigen Natur unseres Helden zu gewinnen, wenn wir auch

über manche äußeren Verhältnisse, z. B. sein Geburtsjahr im Dunkeln bleiben.

Leon Battista Alberti gehört einer wahrhaft illustren Familie an. Bekanntlich blüht dieselbe noch heutzutage in einem Nebenzweige und es kann nur unser Interesse für Leon Battista erhöhen, wenn wir erfahren, daß er zu den Ahnen eines Mannes zählt, vor welchem jeder Kunstfreund bereitwillig und freudig sein Haupt beugt. Der Duc de Luynes, dieser größte moderne Kunstmäcen, der Nobelste aller Edelleute stammt in gerader Linie von Tommaso di Luigi di Tommaso di Caroccio, einem Blutsverwandten unseres Leon Battista ab. Aber nicht erst nach dem Tode des letzteren, in neuern Zeiten kam die Familie der Alberti zu größerem Ansehen. Seit dem eilften Jahrhunderte war sie in Florenz heimisch und unter dem Namen Catenaja den vornehmen Geschlechtern beigesellt. Von Leon Battista's Großvater Benedetto weiß Machiavell in seiner florentiner Geschichte viel zu erzählen. In den Parteiwirren des vierzehnten Jahrhunderts spielt er eine große Rolle, eine Machtfülle, von ähnlichem Umfange, wie sie später die Medici erwarben, sammelt sich in seinen Händen. Dadurch weckte er aber die Eifersucht seiner Mitbürger, die bei seinem zahlreichen Anhange das Erwachen tyrannischer Gelüste, das Streben nach Alleinherrschaft in ihm fürchteten. Durch einen Staatsstreich, wie sie in der florentinischen Republik gewöhnlich waren, wurde er seiner Gewalt beraubt und 1387 in die Verbannung gejagt. „Die Ehren, welche mir das freie Vaterland geschenkt hat, kann mir das geknechtete nimmermehr rauben. Die Erinnerung an das Glück meines vergangenen Lebens wird stets mächtiger sein als die Empfindung des Ungemaches, welches mich im Exil bedroht.“ Mit diesen Worten nahm er Abschied von den klagenden Freunden. Er pilgerte nach dem heiligen Grabe und starb während seiner Rückfahrt auf Rhodus. Das gleiche Loos der Verbannung traf einige Jahre später alle Glieder der Familie Alberti. Erst mit Cosimo Medici (1434) zogen sie wieder in Florenz ein. Im Exil (wahrscheinlich in Venedig 1404) wurde Leon Battista geboren. Früh lernte er auf diese Art die Widerwärtigkeiten des Lebens, den Kampf der Leidenschaften kennen. Doch fühlte er das Schicksal der Familie keineswegs als eine demüthigende Strafe. Der Haß

der Gegner, die natürlich Feinde der Freiheit und des Vaterlandes waren, hätte sie nicht getroffen, wären sie nicht durch Tugend und Adel der Gesinnung hervorragend gewesen. Den ungebrochenen Familienstolz bewahrt Leon Battista bis in sein spätes Alter. Bei jeder Gelegenheit führt er Glieder seiner Familie als Muster an, ihnen legt er die weisesten Sprüche in den Mund, von ihrem persönlichen Werthe kann er nicht genug erzählen, ihr Lob klingt in seinen Schriften häufig an. „Alle Alberti's, ruft er einmal, sind literarisch gebildet gewesen. Messer Benedetto galt für überaus unterrichtet in den Naturwissenschaften und in der Mathematik; Messer Niccolaio warf sich mit Eifer auf das Studium der Theologie, alle seine Söhne folgten dem Vater nach und erwarben sich die verschiedenartigsten Kenntnisse; Messer Antonio liebte es, von der Kunst und dem Geiste der besten Schriftsteller zu kosten, in seinen Mußestunden fehlte es ihm daher niemals an würdiger Beschäftigung; Ricciardo vergnügt sich mit den Dichtern, Lorenzo's musikalischer Sinn hat nicht seines Gleichen, du endlich, Adovardo hast es in der Gesetzeskunst schon ziemlich weit gebracht." Ein anderes Mal rühmt er wieder die Betriebsamkeit und den Handelsreichthum der Alberti. „Ueber die ganze Welt ist unsere Familie zerstreut, ihre Glieder findet man in Brügge, Köln und London, wie in Rom und Venedig, in Paris und Avignon, wie in Valencia und Barcellona, selbst in Griechenland haben sie sich niedergelassen. Ueberall zählen sie zu den mächtigsten Kaufherrn und werden wegen ihrer Ehrlichkeit hochgeachtet. Als wir noch in der Heimath weilten, durften wir uns rühmen, daß bei keinem Geschlechte der Reichthum so groß, so stetig und so wohl angewendet gewesen ist, wie bei dem unseren. Und jetzt in unserem Unglücke bleibt uns wenigstens der Trost, daß Niemand aufstehen und sagen kann, er hätte von uns eine Ungerechtigkeit erduldet, Uebelwollen erfahren. Wahrlich wir sind ein von Gott begnadetes Geschlecht!"

Von so großen und stolzen Traditionen seit seiner frühesten Jugend umgeben, strebte Leon Battista natürlich das Ungewöhnliche an, und suchte eine bedeutende Lebensstellung. Für eine solche schien das Rechtsstudium am sichersten vorzubereiten. Aber die scholastische Anschauung, welche eigentlich nur Gottesgelehrtheit und Rechtskunde

als höhere Berufsarten zu schätzen wußte, war schon längst in Italien wankend geworden und von einer freieren und frischeren Auffassung des Lebens und der Bildung abgelöst. Dem Einflusse der letzteren konnte sich auch Leon Battista Alberti nicht entziehen. In der von einem befreundeten Anonymus verfaßten Biographie wird mit Recht die Vielseitigkeit seines Wissens, das Allumfassende seiner Anlagen und seiner Ziele hervorgehoben. „Alles, was Ruhm und Ehre bringt, suchte er zu erreichen.“ Waffenübungen wechselten mit musikalischen Studien, Pferde zu lenken lernte er nicht minder eifrig, als die Geheimnisse der Wissenschaften und Künste zu ergründen. Für alle Beschäftigungen und Fertigkeiten besaß er einen gleich erregbaren Sinn. Kein Wunder, daß ihm die Bücher bald unter dem Bilde lockender Blumen vorschwebten, bald wie Skorpionen ihn abschreckten. Er wollte nicht einseitige Fachkenntnisse gewinnen, er ließ sich nicht durch abstrakte Gelehrsamkeit befriedigen. Ein harmonisches Gleichgewicht der Kräfte war sein Ideal, eine ebenmäßige Entwickelung aller menschlichen Fähigkeiten sein Ziel. Von diesem Gesichtspunkte erscheint dann das Wohlgefallen an der leiblichen Ausbildung keineswegs als bloße Eitelkeit. Der anonyme Biograph preist seine physische Ausdauer und Muskelkraft. Im Ball- und Wurfspiele, im Laufen, im Ringkampfe, im Tanze war er vortrefflich geschult, als Bergsteiger suchte er seines Gleichen. Er konnte mit gleichen Füßen über einen aufrechtstehenden Mann springen, mit einem Pfeile auch den dicksten Eisenharnisch durchbohren; dicht an der Mauer einer hohen Kirche auf dem linken Fuße stehend schleuderte er einen Apfel weit über das Dach hinaus und wenn er in ihrem Innern auch eine ganz kleine Münze emporschnellte, klang sie am Gewölbe. Der vollendete Mann durfte eben auch in diesen Dingen nichts Schweres, nichts Fremdes erblicken. Kein Wunder, daß ihm das Rechtsstudium in Bologna, welchem er sich nach dem Tode des Vaters zuwenden mußte, nicht behagte. Die mühselige Anstrengung machte ihn krank. Man ist versucht, an Ironie zu denken, wenn erzählt wird, die Krankheit, die ihn schließlich vom Rechtsstudium abbrachte, habe darin bestanden, daß er das Gedächtniß für Namen verlor, während das Sachengedächtniß unversehrt blieb. Für die leere, trockene Scholastik, die im Kreise der Jurisprudenz eben so sehr herrschte, wie in jenem der Theologie

war sein Wesen nicht geschaffen. Der Erforschung der natürlichen Dinge, den mathematischen Wissenschaften wandte er sich in seinem vierundzwanzigsten Jahre zu. Noch in seiner Krankheit hatte er aber auch in der Poesie Trost und Erholung gesucht und gefunden. Er schrieb in lateinischer Sprache die Komödie Philodoxeos, welche mehr durch ihre Schicksale berühmt, als durch ihren inneren Werth bedeutend ist.

Bei Vasari lesen wir von Michelangelo eine artige Anekdote. Dieser nahm einst einen Marmorblock und arbeitete einen schlafenden Cupido, der großen Beifall erregte. Ein feiner Kunst- und Menschenkenner, Pierfrancesco de' Medici gab ihm aber folgenden Rath: Wenn du das Marmorbild in die Erde legtest, so bin ich gewiß, es würde für antik gelten und wolltest du es in einer Weise zugerichtet, als ob es alt sei, nach Rom schicken, so würdest du einen großen Preis dafür erhalten. Der Rath wurde befolgt und Michelangelo's Cupido als eine echte Antike überaus hoch geschätzt und bezahlt. Aehnlich erging es dem Philodoxeos Alberti's. Ein eifriger Freund hatte heimlich die Komödie abgeschrieben und verbreitet. Wer sie las, wie sollte dieser auf den Gedanken kommen, daß sie von einem Zeitgenossen, einem zwanzigjährigen Jünglinge herrühre. Alles, die Namen der auftretenden Personen, der Inhalt der Fabel, das durchaus nicht gesparte Salz der Rede, auch die mannigfachen Dunkelheiten der Sprache — durch die Hast der Abschrift entstanden — schienen den alterthümlichen Ursprung anzudeuten. So galt als das Werk eines sonst nicht bekannten römischen Dichters, des Lepidus, und wurde dem entsprechend als eine klassische Schöpfung gepriesen. Der wahre Autor, in natürlicher Freude über seinen Erfolg, hütete sich, vorzeitig den Nimbus, mit welchem antiquarische Begeisterung den Philodoxeos umgeben hatte, zu zerstören. Auf die Frage, woher die Abschrift stamme, ertheilte er bereitwillig die Antwort, aus einem uralten Codex sei dieselbe genommen worden. Erst nach längerer Zeit (1437) lieferte er den sicheren Beweis, daß der römische Lepidus mit dem italienischen Leon Battista Alberti identisch sei.

Wollte man Belege dafür sammeln, daß Alberti dem humanistischen Treiben nahe stand, man würde sie nicht allein in der leichten Weise, wie er den antiquarischen Irrthum aufnahm

und weiter verbreiten half, sondern auch in zahlreichen Eigenthümlichkeiten der Komödie finden. Die Fabel selbst bewegt sich in den gewöhnlichen Geleisen der komischen Phantasie. Ein schüchterner Liebhaber wird von einem eifrigen Freunde und einem pfiffigen Freigelassenen wirksam unterstützt, so daß er nicht allein die Neigung der Geliebten gewinnt, sondern auch die Anschläge eines gefährlichen Nebenbuhlers hintertreibt. Dieser glaubt durch einen Gewaltstreich sich den Sieg zu sichern und wagt eine Entführung, vergreift sich aber und führt die unrechte Braut heim. Zum Glücke findet er seinen Mißgriff nicht so schlimm und so schließt die Komödie, nachdem noch unverhoffte Wiedererkennungen vor sich gehen, zu allgemeiner Befriedigung. Alberti will aber nicht blos unterhalten, sondern auch belehren. Seine Komödie verhüllt einen tieferen Kern, wie schon die für die einzelnen Personen gewählten Namen: Philodoxeos der Ruhmliebende, Phroneus der Vernünftige, Doxa und Phemia — der Ruhm und der Ruf andeuten, welcher aber von dem Autor in der Vorrede noch besonders hervorgehoben wird: „Diese Fabel lehrt, daß der strebsame und eifrige Mann nicht minder als der Reiche und vom Glücke Begünstigte Ruhm gewinnen könne.“ Ein Durchschieben von Gedanken, so daß der eine, kaum ausgesprochen, schon in einen anderen, tieferen, geheimeren sich wandelt, eine moralisch-allegorische Tendenz der Poesie liegt in der allgemeinen Neigung der Zeit, vollends humanistisch erscheint die Ruhmessehnsucht, welche, freilich etwas schief und unklar, als Grundidee der Komödie anklingt.

Leon Battista's äußere Lebensverhältnisse weiter zu verfolgen, fehlen uns leider vielfach die chronologischen Handhaben. Ein Ereigniß, charakteristisch für den Mann und die Zeit, wird uns allein aus seinen späteren Jahren mit großer Ausführlichkeit berichtet. Die langen Kämpfe der florentinischen Republik mit Filippo Maria Visconti drückten die Stimmung und lähmten den Sinn der sonst so fröhlichen und aufgeweckten Florentiner. Da faßte Leon Battista im Vereine mit Piero di Cosimo de' Medici den Plan zu einem literarischen Turnier. Es sollte nicht allein der florentiner Universität die Gelegenheit geboten werden, sich in ihrem Glanze und ihrer Herrlichkeit zu zeigen, sondern auch durch das prunkvolle Schauspiel die Lebenslust in weiteren Kreisen geweckt werden. Alles ist dabei bedeutsam: die Anordner des

Festes; der Sohn des alten Cosimo und Leon Battista, der Eine der Erbe thatsächlicher politischer Macht, der Andere, ohne Amt, ohne unmittelbare öffentliche Gewalt, aber durch das Gediegene seiner Persönlichkeit den Ersten des Staates beigezählt; die Wahl des poetischen Stoffes, welchen die Wettkämpfer behandeln sollten: der Werth wahrer Freundschaft; die Bestimmung des Ortes, wo der Wettkampf stattfinden sollte: die reich geschmückte Domkirche, und die Annahme der Sekretäre des Papstes Eugen IV. welcher sich gerade in Florenz aufhielt, zu Preisrichtern. Der Ausgang des schöngeistigen Turnieres entsprach schwerlich den Erwartungen Leon Battista's. Acht Bewerber rangen um den Preis, einen silbernen Lorbeerkranz, — ihre Namen und die Gedichte, welche sie deklamirten, haben sich erhalten — die Preisrichter aber konnten über den Sieg nicht einig werden und schenkten den silbernen Lorbeerkranz dem Schatze des Domes. Alberti hielt es passend, ein zweites Wettspiel vorzuschlagen, in welchem der Neid und die Habsucht den Gegenstand poetischer Schilderung bilden sollte.

Obgleich ihn der heimathliche Boden, Freunde und zahlreiche geistliche Pfründen, in deren Besitz er allmälich gelangte, an Forenz fesselten, so fand sich doch Leon Battista auch in anderen, namentlich römischen Kreisen leicht zurecht. Wie die mannigfachen persönlichen Beziehungen zu italienischen Fürsten aus dem Hause Este, Gonzaga, Malatesta ihn nicht zum Höflinge machten, so übten auch die geistlichen Weihen, welche er unzweifelhaft als Kanoniker am Florentiner Dom empfangen hatte, auf seine Gesinnung keinen Einfluß. In dem einen und anderen Punkte bewährt er sich als Humanist, der sich zu den mannigfachsten Beschäftigungen und Verhältnissen leiht, aber nicht unbedingt und vollständig in denselben aufgeht, nicht auf seine Freiheit und Ungebundenheit verzichtet. Von äußeren Sorgen nicht gequält zu werden, mußte ihm um so erwünschter sein, als er in seinem Inneren eine ganze große Welt unaufhörlich bewegte und bei seiner geistigen Rastlosigkeit das ruhige Rechnen und stete Erwägen gar schwer zu erreichen war. Die Pfründen faßte er, darin den anderen Humanisten durchaus gleichgesinnt, keineswegs als eine Anweisung, fortan einem bestimmten Pflichtenkreise nachzuleben, auf; sie gewährten ihm die Mittel, ungestört seine persönlichen Kräfte zu entwickeln, seine geistige Wirksamkeit zu erweitern. That er dieses,

so erwarb er sich auch ein vollkommenes Recht auf die äußere Erkenntlichkeit seiner Mitbürger. Uebrigens würden seine Zeitgenossen die Vereinigung eines kirchlichen Amtes mit einer rein weltlichen Thätigkeit auch dann noch nicht unpassend gefunden haben, wenn die letztere sich in dem äußeren Auftreten und Leben viel stärker geoffenbart hätte, als es bei Leon Battista der Fall war. Er lebte, so viel wir wissen, ehrbar und zurückgezogen. Zerwürfnisse im Schooße seiner Familie ließen ihn die Einsamkeit aufsuchen, der ideale Zug in seiner Natur machte ihn gegen die gewöhnliche Gesellschaft gleichgültig. Der anonyme Biograph schildert zwar Leon Battista als einen zornmüthigen, leicht erregbaren Mann; doch ist dieses nicht so zu verstehen, als ob er in leidenschaftlichen Kämpfen sich gefiele, nur wenn die Wogen hoch gehen, frei athmet. Sein äußeres Dasein geht still vorüber, mühsam entdeckt das forschende Auge die Furchen, welche es zog. Zahlreiche scharfsinnige, witzige Aussprüche werden von Leon Battista berichtet, daß er in die Ereignisse selbstthätig eingriff, an den öffentlichen Angelegenheiten sich in hervorragender Weise betheiligte, wird nirgends erzählt. Aus seinen Schriften lernt man den Mann am besten kennen, sein literarischer Ruhm gibt den sichersten Maßstab für seine persönliche Bedeutung.

Leon Battista's Schriften, bald lateinisch, bald italienisch verfaßt, gehören den verschiedenartigsten Literaturzweigen an. Poetischen Versuchen reihen sich streng wissenschaftliche Arbeiten, mathematische Tractate und antiquarische Abhandlungen an, kunsttheoretische Werke wechseln mit philosophischen Schriften ab. Die unbefangene Würdigung der letzteren hat für uns, die wir nicht mehr die Luft des fünfzehnten Jahrhunderts athmen, die größte Schwierigkeit. Alle in unseren Tagen gepriesenen Vorzüge eines philosophischen Werkes werden in denselben vermißt. Unser spekulatives Wissen gewinnt keine Erweiterung, unsere Begriffsbestimmungen erhalten keine schärfere Form; weder werden wir über die Quellen der Erkenntniß genauer unterrichtet, noch ihre Zielpunkte weiter zu rücken durch die kühnen Gedanken des Autors geneigt. Ihr herkömmlicher Titel: Moralische Schriften, deutet ihre Natur, gleichzeitig auch ihre Schwächen an. Wir haben es mit leichtgeschürzten Erörterungen praktischer Lebensregeln, mit populären Schilderungen, auf welchen Grundsätzen die wahre soziale Wohl-

fahrt beruht, zu thun. Ein Buch Leon Battistas handelt von der Seelenruhe, deren ungetrübter Besitz allein das Lebensglück sichert; es gibt die Mittel an, wie man die Störungen des inneren Friedens beseitigen und bewältigen soll und beweist, daß auch der herbste Schmerz von seinem Stachel befreit, schließlich überwunden und zur Kräftigung des Gemüthes benutzt werden könne. Ein anderes Werk, lange Zeit dem Agnolo Pandolfini zugeschrieben, hat die Familie zum Gegenstande. Als Erziehungslehre kann man vielleicht am passendsten den ersten Abschnitt bezeichnen, welcher sowohl das Verhalten der Eltern ihren Kindern gegenüber regelt, wie auch die Pflichten der letzteren aufzählt. Die Philosophie der Ehe bildet den Inhalt des nächsten Abschnittes; wir erfahren die wünschenswerthen physischen und moralischen Eigenschaften einer Braut, und lernen die Vorsicht bei der Wahl des Gatten, die achtungsvolle Liebe im ehelichen Verkehre schätzen. Die beste Einrichtung des Hauswesens erörtert der dritte Abschnitt, reich an praktischen Vorschriften für den ländlichen und städtischen Aufenthalt, obwohl im Ganzen dem ersteren der Vorzug eingeräumt wird; der letzte Abschnitt endlich schildert die echte Freundschaft, deren Besitz das Glück einer Familie vollendet.

Verwandt mit Leon Battista's Buche über die Familie ist ein anderes Werk, welches mit der Beschreibung des besten Fürsten sich beschäftigt. Viele Dinge bespricht darin noch außerdem der Verfasser; der Reiz der Tugenden wird in hellen Farben ausgemalt, von mannigfachen Lastern ein abschreckendes Bild entworfen, schließlich kommt er doch wieder auf die ideale Gesellschaft zurück, deren Wohl durch die Tüchtigkeit ihres obersten Leiters, des „Iciarco" bestimmt wird. Den Inhalt wieder eine anderen Schrift, il Teogenio, der Gottgeborene genannt, deutet der früher gebräuchliche Titel an: Vom Gemeinwesen, vom Stadt- und Landleben und von den Zufällen des Glückes. Wieder ist es eine Glückseligkeitslehre, welche Leon Battista hier ausführlich erörtert. Schafft Reichthum wahre innere Befriedigung, können nur Günstlinge der Fortuna als Glückliche gepriesen werden? Gegen diese weithin gangbare Meinung erhebt Leon Battista seine Stimme. Ein mäßiges Leben, fern von dem Weltgetümmel, welches die Einsamkeit durch literarische Studien

zu kürzen weiß, durch Selbstgenügsamkeit das Gespenst der Armuth verscheucht, nicht den Neid, nicht die böse Nachrede kennt, den Wechsel des Schicksals nicht fürchtet, verdient allein als Glück angesehen zu werden.

Die Reihe der sogenannten moralisch-philosophischen Schriften Leon Battista's ist mit den bereits aufgezählten Werken noch lange nicht abgeschlossen. An die schönen Frauen von Florenz richtet er die Ecatomfilea, eine Abhandlung über die wahre Liebe. Nicht zu alt und nicht zu jung, so lautet der Rath, soll der Liebhaber sein. Dem Alter fehlt die Kraft zur Gegenliebe; die Jugend kann zwar die Nachtwachen besser vertragen, aber mein Gott, wie unerfahren, wie hastig und unbedacht ist sie, in welche Gefahren bringt sie die Geliebte? Noch lange fährt Leon Battista fort, die Vorzüge der reifen Männer und ihre besondere Liebesfähigkeit zu rühmen. Er erinnert sich dann, daß die Geliebte nicht allein die Jahre zählt, sondern auch noch andere Qualitäten vom Manne ihrer Wahl verlangt und malt das Bild des Musterliebhabers noch weiter aus. Großer Reichthum läßt leicht auch die Liebe käuflich erscheinen, Männer von hervorragender Stellung verlieren das Anrecht auf die traute Heimlichkeit, ohne welche der süße Liebesgenuß kaum denkbar ist; immer werden sie beobachtet, stets von ihren Clienten, ihrem Gefolge umgeben; unwerth der Minne sind auch, die eine niedere, knechtische Beschäftigung treiben, da sie den Hang haben, mit der Gunst ihrer Herzensdame zu prahlen, weil sie sich dadurch geadelt glauben. Hat aber ein Fräulein seine Neigung gar an einen Mann verschenkt, der belfernd von öffentlicher Kanzel herab verdammt und verflucht, was er heimlich von jenem erbittet, so ist das vollends als ein Unglück anzusehen. Doch wozu schildern, wie der Liebhaber nicht beschaffen sein soll, da mir — so ruft der Verfasser unter der Maske der Ecatomfilea aus — das Bild meines ersten Geliebten in klarer Farbe vorschwebt. Dieser war schön und herrlich von Gestalt, reich an jeder Tugend und von wahrhaft göttlichem Geiste, dabei gewandt, kräftig, tapfer, feurig und zurückhaltend, schweigsam und tändelnd, ernst und scherzhaft, je nachdem es passend erschien, hingebend zärtlich und doch auch schamhaft, praktisch klug aber unbedingt treu, dabei in allen ritterlichen Künsten Meister, in der Musik, in der Malerei, Pla-

stik und in allen Wissenschaften wohl erfahren, überhaupt in Allem, was Lob bringt, Jedermann voranstehend. Daher fügte ich mich auch seinen Wünschen, schmiegte mich seinem Wesen an und fand in dem süßesten, einzig treuen Freunde meinen Herrn und Gebieter. In diesen Zügen lieferte Leon Battista eigentlich sein Selbstportrait. Beinahe wörtlich stimmt die Beschreibung des idealen Geliebten mit der Schilderung überein, welche der anonyme Biograph von Leon Battista entwirft. Kein Leser der Ecatomfilea verargte ihm das Selbstlob. Die Männer, in welchen Neid und Eifersucht sich hätte regen können, die Humanisten versöhnte er durch den allgemeinen Satz: „Nur der Gebildete, Tugendhafte und Bescheidene ist der Liebe werth. Von diesen empfängt die Geliebte den köstlichsten Lohn ihrer Treue und Neigung, von ihnen hat sie keine Unbill zu fürchten. Sie allein verleihen der Frauenschönheit Glanz, dem Namen der Geliebten ewige Dauer. Noch lebt und klingt der Name einer Lesbia, Corinna, Cinthia. So wird auch euer Namen, Schwestern, unsterblich werden, wenn ihr euch einen humanistisch Gebildeten zum Liebhaber auserwählt. Ihr lebt in süßer und werdet geehrt durch ewige Liebe."

Sattsam hat sich Leon Battista über die rechte Wahl in der Liebe ausgesprochen; im weiteren Verlaufe der Schrift gibt er nun auch guten Rath, wie die gewonnene Liebe dauernd erhalten werden könne. Er weiß keinen besseren als offene, rückhaltlose Gegenliebe: Amate adunque e acquistarete amore. „Kein Mißtrauen, das maulwurfsartig den festen Boden der Neigung untergräbt, zur Selbstqual führt und den Geliebten peinigt, sondern ein offenes, heiteres Wesen, Hingabe an den Mann der Wahl. Dieses Mittel wirkt sicherer als jeder Liebestrank, jedes Zauberkraut."

So überzeugt Leon Battista in dieser Schrift von der Macht der Liebe sich stellt, so unfreundlich gegen die Frauen erscheint er in einem kleinen Werkchen, welches die Frage, ob man heirathen solle, beantwortet. Die Weiber haben doch eigentlich das Uebel in die Welt gebracht, lautet seine durch zahlreiche historische Beispiele belegte Meinung: er empfiehlt daher jedem besseren Manne, nicht Venus sondern Minerva seine Dienste zu weihen. Noch schlimmer treibt es Leon Battista in dem Traktate Amiria. Er höhnt und karrikirt die Toilettenkünste der Frauen,

gibt ein ausführliches Rezept, wie sich dieselben mit Hilfe der Magie der Männerliebe versichern können und hebt Trug, List, Verstellung als die allgemeinsten weiblichen Eigenschaften hervor. Aber Leon Battista schreibt dann in der Sofrona seine eigene Widerlegung, indem er die Unfähigkeit der Männer, über Frauen endgiltig zu urtheilen, eingesteht, daß diese den Männern als Göttinnen erscheinen, anerkennt. Ob im Ernste, könnte man bezweifeln, daß sich auch unter der scheinbaren Apologie eine feine Satire birgt, möchte man glauben, Weiberhaß als Grundzug Leon Battista's Charakter zuschreiben, wenn sich nicht ein anderes Werk: Hippolyt und Leonore, von ihm erhalten hätte. Urfehde trennt die Häuser der Bardi und Buondelmonti, gegenseitiger Haß erfüllt die Gemüther der beiden Familien; nur Leonore di Bardi und Hippolyt Buondelmonti wissen nichts von dieser Feindschaft, denn ehe sie erfahren, von welchem Geschlechte sie stammen, haben sie sich gesehen und als sie sich sahen, geliebt. Welchen Gefahren der unselige Familienhader die Liebenden preisgibt, wie Hippolyt bis an den Rand des Todes geführt, von Leonoren gerettet wird und die Liebe der Kinder schließlich den Sieg über den Haß der Eltern erringt, bildet den Inhalt der reizenden Novelle, welche mit den Worten schließt: „Wen die Liebe nicht berührt, der weiß nicht, was Melancholie und Wonne heißt, er kennt nicht Muth und nicht Furcht, nicht die Trauer, nicht die Süßigkeit des Daseins."

Es ist wohl nicht nöthig, die Analyse der moralischen Schriften Alberti's noch weiter zu führen. Denn zu Ende ist sie noch lange nicht gebracht. Die angeführten Proben dürften vielleicht schon genügen, die Behauptung, daß sie nicht durch die Tiefe der Spekulation glänzen, unser Wissen vom Wesen der Dinge nicht bereichern, zu bestätigen. Doch thäte man Unrecht, sie mit dem übrigen Haufen sogenannter populär-philosophischer Werke einfach der Vergessenheit als ihrem wohlverdienten Schicksale zu überliefern. Noch weniger sollen Alberti's Zeitgenossen getadelt werden, daß sie den Mann auch als Verfasser dieser Schriften überaus hoch hielten. Die letztern fesseln uns noch jetzt durch die vollendete Beherrschung der Form. Der anonyme Biograph erzählt, das lange Exil der Alberti's habe auch Leon Battista der heimischen Sprache entfremdet, erst nach langem Studium und durch

großen Fleiß sei er derselben wieder Herr geworden, dieses aber dann in so hohem Maße, daß seine Mitbürger ihren öffentlichen Reden Bruchstücke aus Alberti's Schriften einzuverleiben liebten, um sich mit dem Scheine oratorischer Kunst zu schmücken. Die letztere Behauptung ist schwer zu erweisen, von der vollkommenen Gewalt Leon Battista's aber über die Sprache legen alle seine Schriften ein giltiges Zeugniß ab. Zur Anmuth und leichten Beweglichkeit des Ausdruckes, so daß jeder Gedanke im Worte seine eigenthümliche Physiognomie bewahrt, gesellt sich noch ein anderer Vorzug, der weit über die bloße sprachliche Gewandtheit hinausgeht. Die Mehrzahl der Albertischen Schriften ist in dialogischer Form verfaßt. Dadurch kommt Fluß und Leben in die Abhandlungen, die dialektische Kunst gewinnt ein ganz natürliches Aussehen, der Autor behält das Recht, sich gleichsam über die Parteien zu stellen, bald nach dieser, bald nach jener Seite hin das Schwergewicht zu legen, seine eigene Persönlichkeit als eine freie, unbefangene, die Gegensätze umfassende, kurz als eine universelle zu offenbaren. Wir dürfen uns nicht verleiten lassen, in dieser Stellung des Autors etwas Erkünsteltes zu erblicken, an eine bloß zufällige Compositionsweise zu denken. Die eigene Persönlichkeit in den Mittelpunkt zu stellen, das war Alberti's Natur, und diese Natur verlieh ihm den Ruhm und die Achtung bei den Zeitgenossen, machte seine Werke so bedeutsam und für die Erkenntniß der damals herrschenden Bildung so überaus charakteristisch.

Leon Battista's Schriften sind eine reiche Fundgrube der Lehrweisheit. Kein Blatt kann man aufschlagen, ohne auf vollgewichtige Sentenzen, die Früchte weiter Erfahrung, eines reifen Denkens und scharfen Blickes zu stoßen. „In allen Dingen bewahre dich vor dem Zuviel; halte Maß, schließe nie mit deiner Entwickelung ab," predigt er mit demselben Eifer und unverdrossen, wie nach der Legende der Evangelist das „Kinder, liebet euch." „Wer den Gipfel erklommen hat, nicht höher klettern kann, auch nicht dauernd auf jenem sich erhalten, der muß herabsteigen." „Für die Thätigkeit ist der Mensch geschaffen, das ist sein Zweck; Nutzen zu bringen, seine Bestimmung." „Man muß dahin streben, daß man unter Seinesgleichen keine Vergleichung zu scheuen braucht; sich zu üben und die Meisterschaft zu erringen in Allem, was Lob

und Ruhm schafft, das allein gibt dem Leben Inhalt." „Durch Beredsamkeit beherrscht man die Menschen; die Beredsamkeit gilt im Frieden soviel, wie im Kriege das muthig geschwungene Schwert." „Die Zeit ist verloren, in welcher du dir nicht eine neue Kenntniß, eine neue Tugend erworben hast." Immer und immer wieder kommt Leon Battista auf das Lob des zwar reichen, aber stets maßvollen, harmonischen Lebens zurück, preist er die Thätigkeit und das rastlose Streben und Ringen nach Vollendung.

Eine einzige Sache liegt ihm gleich sehr am Herzen: die Herrlichkeit der Natur, deren Reize er nicht begeistert genug schildern, deren Genuß er nicht eindringlich genug empfehlen kann. Leon Battista's Liebe zur Natur ist glühend. Unter Myrthen im Haine zu weilen, hält er für gleich köstlich wie das Wandeln in prachtvollen Tempelhallen. Entzücken athmet er aus jeder Erscheinung. Das schattige Gewölbe der Tannen und Buchen, der farbenreiche Blumenteppich, der sich kräftig vom dunkeln Rasengrunde abhebt, mit dem sonnigen Himmel an Glanz wetteifert, die kleinen Vöglein unermüdlich in neuen Melodien, der silberreine Bach, der sich bald neckend im Grünen verbirgt, bald in fröhlichen Wellen tänzelt, bald klar und hell als Spiegel sich zeigt, Alles weckt Freude in ihm und ladet zum Genusse ein. Als höchste Glückseligkeit preist er es daher, fern von allen Sorgen und dem hohlen Weltgetümmel mit der wundervollen Natur sprechen zu können.

Leon Battista's Liebe zur Natur ist aber nicht allein feurig, sondern auch wahr und unmittelbar empfunden. Sie beruht auf einer staunenswerthen Kenntniß derselben und einem überaus fein ausgebildeten Beobachtungssinne. Ihm konnte sie mehr sein und höher gelten als den gewöhnlichen Menschenkindern, weil er auch mehr von ihr sah, genauer ihr Wesen und ihr Vergehen kannte. Sein Beobachtungssinn offenbart sich in allen Schriften, ist scharf und gründlich, gleichviel welchen Gegenstand er erörtert. Wie wir Alberti mit allen Erscheinungsformen der landschaftlichen Natur vertraut gewahren, so tritt er uns auch als feinsinniger Psychologe, mit der Fähigkeit, auch die feineren Züge des menschlichen Lebens zu verstehen, reich ausgestattet entgegen. Eine Mutter ist nicht im Stande, die erste Entwickelung des Kindes

mit mehr Liebe und Kenntniß auch der kleinsten Einzelnheit zu schildern, als es Leon Battista in seinem Buche über die Familie thut. Das Knospen der Seele im Kinde, die Anfänge der Sprache und Bewegung, die ursprünglichen Versuche, den Willen zu äußern, das Entzücken der Eltern, wie die Nachbarn zur Theilnahme aufgefordert werden, die Freunde sich mitfreuen und mitbewundern müssen, ist unübertrefflich geschildert. Ebenso scharfsichtig sind die Schlüsse, welche er aus dem Betragen der Jugend auf ihre Anlagen und den künftigen Beruf zieht, in hohem Grade praktisch die Erörterungen, welche Eigenschaften die tüchtige Ehefrau besitzen müsse, mag auch vielleicht das eine und andere Wort im Munde eines Philosophen und Kanonikers seltsam klingen.

Zahlreich und überzeugend sind die Anzeichen, daß Leon Battista, während er schrieb, sich nicht in eine fremde Natur künstlich versetzte, sondern nur seine eigenen Lebenserfahrungen niederlegte, in allen Aeußerungen und Bekenntnissen eigentlich nur sich selbst wiedergab. Ein vollgiltiges äußeres Zeugniß dafür liefert die bereits oft erwähnte Biographie des Anonymus, in welcher vor allem die scharfe Beobachtungsgabe und die überaus hoch entwickelte Empfindlichkeit für alle Naturreize als seine Eigenschaften hervorgehoben werden. »Scrutator fuit assiduus.« Er stellte sich oft unwissend, um die Belehrungen aus dem Andern leichter herauszulocken. Keinen Wissenszweig, keine Kunst, kein Handwerk gab es, deren Geheimnisse er nicht gern erforscht hätte, sogar ein ehrlicher Schuster wurde ausgefragt, weil er auch die Unkenntniß in diesem Kreise mechanischer Fertigkeiten für eine Lücke in seiner Bildung ansah. Sein Auge aber hatte er so sehr geschärft, daß er noch nach Jahr und Tag treffend ähnliche Portraits entfernter Freunde zeichnen, aus den Gesichtszügen eines Jeden, der ihm entgegentrat, dessen Charakter mit Sicherheit lesen konnte. Seine Verehrer behaupteten, bis zur Voraussicht künftiger Dinge habe er seine Beobachtungsgabe gesteigert, die künftigen Schicksale der Fürsten und Völker Italiens prophetisch geschaut, ähnlich, wie ihm eine innere Stimme stets verkündigte, ob eine Begegnung zur Freundschaft oder Feindschaft führen werde. Alles, berichtet der Biograph weiter, was sich durch schöne und zierliche Formen auszeichnete, erregte seinen Jubel. An einem gesunden und kräftigen Greise konnte er sich nicht satt sehen, die Reize der

landschaftlichen Natur entzückten ihn, zärtlich hing er an schönen Thieren, so daß er z. B. als ihm ein Lieblingshund starb, diesem eine Grabrede hielt. Von diesem Thiercultus geben auch zwei (bisher unedirte) Schriften, die Klage des Sperlings und das Lob der Fliege Zeugniß.

Als Wiederschein seiner großen und reichen persönlichen Natur haben wir daher Alberti's philosophische Schriften aufzufassen und zu beurtheilen. Aber auch seine kunsttheoretischen Werke sind ganz von diesem persönlichen Hauche durchströmt, wichtiger und bedeutungsvoller für die Erkenntniß seines Lebens als für das Verständniß der durchschnittsmäßigen Kunstbildung in seiner Zeit. Denn darüber dürfen wir uns nicht täuschen: die in den Künstlerwerkstätten des fünfzehnten Jahrhunderts gangbaren Vorstellungen lernen wir aus Alberti's Schriften keineswegs kennen, als eigentliche Lehrbücher können sie nicht gelten, auch übten dieselben keineswegs einen unmittelbaren Einfluß auf die Kunstpraxis. Und dennoch möchten wir sie um keinen Preis missen. Daß sich Leon Battista auch mit der Erforschung der Grundsätze des artistischen Schaffens beschäftigt, adelt die Kunst, daß er der Lockung nicht widerstand, auch in künstlerischen Kreisen als Autorität zu gelten, beweist am besten die veränderte Stellung der bildenden Künste.

Zu den Künsten, welche durch Fleiß und schöpferische Begabung erworben werden, deren Uebung dem freien Manne wohl ansteht, rechnet eine Aufzeichnung des fünfzehnten Jahrhunderts auch die Malerei, Plastik und Architektur. Sie scheidet dieselben vom schmutzigen Handwerke und schnöder Kaufmannschaft und reiht sie als ebenbürtig der Kriegskunst, der Heilkunde, der Rechtsgelehrsamkeit an. Die gleiche gute Meinung von den bildenden Künsten hegt auch Leon Battista. In seinem Momus, einem den Gesprächen Luzians nachgeahmten Dialoge, wo er die Schwächen und Schäden des höfischen Lebens geißelt, läßt er sich über die Wirksamkeit der Philosophen in folgender Weise aus: „Wir Philosophen sind die Wissenden, wir sind es, welche die Bewegungen der Sterne berechnen, die Erscheinungen am Firmamente erklären, Himmel, Erde und Meer ergründen; wir sind in allen Künsten erfindungsreich, durch unsere Schriften haben wir den Menschen Gesetze gegeben und sie belehrt, das Leben bequem einzurichten

und sich das allgemeinen Wohlwollen und Wohlgefallen zu erwerben.“ Zu keiner Zeit, nicht vorher, kaum nachher dürften sich die bildenden Künste einer ähnlichen Gunst rühmen. Aber freilich, um in den Kreis der Bildungsfächer aufgenommen zu werden, mußten sie sich für das persönliche Element zugänglich erweisen, der Entfaltung der individuellen Eigenthümlichkeit reichen Raum gewähren. Eines bedingt das Andere. Das künstlerische Interesse ist für den Mann, welcher den Anspruch auf umfassende Cultur erhebt, an der Spitze seiner Nation stehen, die Geister beherrschen will, unerläßlich, dafür kommt aber auch in die künstlerische Beobachtungsweise ein geistreich gelehrter Ton, von welchem es zuweilen zweifelhaft erscheint, ob er noch aus Liebe zur Sache angeschlagen wird oder dazu dienen soll, die universelle Natur des Autors in das glänzendste Licht zu setzen.

Wir besitzen von Leon Battista Schriften über jeden Zweig der bildenden Künste, über die Architektur sowohl wie über die Skulptur und Malerei. Früher hatte man angenommen, daß Leon Battista sie ursprünglich in lateinischer Sprache verfaßt hätte und Cosimo Bartoli nahm sich im sechszehnten Jahrhunderte die Mühe, dieselben in das Italienische zu übersetzen. Gegenwärtig wissen wir, daß sie Alberti zuerst in der Volkssprache niederschrieb und erst später, um sie weitern Kreisen zugänglich zu machen, lateinisch bearbeitete. Der Traktat, welcher von der Malerei handelt, ist älter, von Leon Battista in seinem dreißigsten Jahre (1435) aufgesetzt; die zehn Bücher von der Baukunst stammen aus einer spätern Zeit, über ihrer lateinischen Redaktion ereilte ihn nach dem Zeugnisse Politians der Tod. In Bezug auf die kleine Abhandlung: „Von der Statue“ fehlen uns genauere chronologische Angaben, sie steht übrigens den ästhetischen Werken unseres Helden an Umfang wie an Bedeutung nach. Es scheint beinahe, als ob Leon Battista die Schrift über die Statue nur verfaßt hätte, um auch auf dem Gebiete der Plastik seinen erfinderischen Sinn zu offenbaren.

Ausführlich schildert er den Definitor, ein von ihm erdachtes Instrument, mit welchem die Punktirung des Modells, die Bestimmung der Entfernung eines jeden einzelnen Gliedes vom Centrum bequem vorgenommen werden kann. Mit großer Vorliebe ergeht er sich in der Angabe der Maße und Verhältnisse, deren Kenntniß

die richtige Zeichnung des plastischen Werkes sichert. Leon Battista empfiehlt, die Körperlänge in sechs gleiche Theile zu theilen und den sechsten Theil unter dem Namen Fuß als Maßeinheit anzunehmen. Den Fuß theilt er dann in zehn Zoll, den Zoll in zehn Minuten, so daß die Körperlänge sechshundert Minuten gleichkommt. Mit diesem Maße, das jeder Körper mit sich trägt, lassen sich die Länge und Breite der einzelnen Glieder, die Proportionen, ebenso genau wie sicher feststellen. Bei dieser ausschließlichen Betonung der Proportionalität ist es begreiflich, daß er es als einen Hauptvorzug der Skulptur rühmt, die Hälfte einer Statue könne in Carrara, die andere auf der Insel Paros gemeißelt werden, und die beiden Hälften, wenn man sie zusammenbrächte, würden doch vollkommen mit einander stimmen. Oder wie ein anderes von ihm angeführtes Beispiel lautet: Wenn eine Statue des Phidias so dick mit Erde bedeckt wäre, daß sie einer rohen Säule gliche, und nur ihre Gesammtlänge sich dem Auge zeigte, so könnte doch ein Bildhauer mit Hülfe des Maßstabes ohne Furcht, das Kunstwerk zu verletzen, an jedem beliebigen Punkte die Erdkruste durchbohren, sicher, da den Augapfel, dort den Nabel, dort wieder den Arm, die Hand, den Finger zu treffen.

In diesen Meinungen, sowie auch in der Behauptung, die Skulptur bedeute eigentlich nur die Wegnahme des überflüssigen Materiales, im Steinblocke sei bereits die vollendete plastische Form verborgen (vi è in potenzia), spricht sich die gangbare ästhetische Anschauung der Renaissance aus. Die persönliche Eigenthümlichkeit des Verfassers lernen wir nur im geringen Grade aus dem Traktate kennen. Ganz anders individuell tritt uns derselbe in der Schrift über die Malerei entgegen. Wir erfahren aus derselben wenig oder nichts über den Zustand der Malerei im fünfzehnten Jahrhunderte, gewinnen dagegen einen desto reicheren Einblick in Alberti's Geist und werden in eingehender und anziehender Weise unterrichtet, wie die Gebildeten Italiens von der Malerei dachten.

Das Werk ist dem berühmten Schöpfer der florentiner Domkuppel Filippo Brunellesco gewidmet. „Schmerzlich, sagt Leon Battista in der Zuschrift, war ich berührt von dem Untergange beinahe aller Künste und Wissenschaften, welche im Alterthum eine so mächtige Blüthe erreicht hatten. Nur wenige Maler, Architekten, Bildhauer, Tonkünstler, Geometer, Rhetoren, Auguren gab

es und diese wenigen nicht gerade lobenswerth. Beinahe müßte man annehmen, die Natur, alt und müde geworden, hätte die Kraft verloren, wie Riesen, so auch Genies zu schaffen. Du aber, Filippo und der uns befreundete Bildhauer Donatello und Nencio (Ghiberti), Luca (della Robbia) und Masaccio haben mich eines Besseren belehrt und daß es noch Geister gibt, welche den Alten nicht nachstehen, bewiesen. Unsere Zeit kann sich noch stolzer fühlen, als das Alterthum, da wir ohne Lehrer und ohne jedes Muster unerhörte Wissenschaften und unbekannte Künste uns erworben haben, während die Alten in Hülle und Fülle besaßen, was sie nachahmen, woher sie sich unterrichten konnten." Die gleiche selbstbewußte Stimmung, die Freude, einer frischen, schöpferischen Zeit anzugehören, empfängt, wie in der Widmung, so in dem Werke selbst, vielfachen Ausdruck.

Nicht als Mathematiker, sondern als Maler — „auch ich machte mir oft das Vergnügen und übte mich im Malen," erzählt er an einer Stelle — will Alberti das Buch schreiben; doch beginnt er seine Unterweisung mit der Lehre von den geometrischen Elementen, dem Punkte, der Linie und der Fläche. Die Veränderungen, welche die Formen der Fläche durch Licht und Farbe erleiden, bringen ihn naturgemäß auf das eigentlich malerische Gebiet. Entsprechend den vier Elementen werden vier Hauptfarben angenommen: Roth, Himmelblau, Grün und Aschgrau; durch Beimischung von Schwarz und Weiß entstehen zahlreiche sekundäre Farben, Schwarz und Weiß selbst kann man keine Farben nennen, da sie eigentlich nur das höchste Licht und den tiefsten Schatten der andern Farben vorstellen. Mit der Andeutung einzelner Grundregeln der Perspektive, mit dem guten Rathe, auf die Proportionalität der Linien zu achten, um durch die gegenseitigen Verhältnisse stets die richtige Größe zu finden, schließt das erste Buch von der Malerei. Die wunderbare Macht der letzteren bildet dann zunächst den Gegenstand des zweiten Buches. Sie macht Todte lebendig und die Vergangenheit wieder gegenwärtig; sie erhöht den Werth des verwendeten Materials, wie denn überhaupt die Kunst das Unscheinbarste veredelt. Das Erz, das unter den Händen eines Phidias Gestalt angenommen hat, ist kostbarer als die Silberbarren auf dem Tische des Wechslers. Kein Wunder, daß Zeuxis seine Bilder schließlich verschenkte, da sie preislos waren,

wie die Schöpfungen Gottes. Ja, gottähnlich sind die Maler und ihre Werke mit Recht der öffentlichen Verehrung theilhaftig. Wenn nicht als Mutter, so doch als Hauptschmuck aller Künste dürfen wir die Malerei begrüßen. Ihr entlehnt der Architekt die Zier der einzelnen Bauglieder, nach ihren Regeln richten sich die Goldschmiede, die Bildhauer, ihr verdankt das Schöne, beinahe überall wo wir es antreffen, das Dasein. Der Bedeutung der Malerei entspricht ihr äußeres Ansehen. Männer aus den vornehmsten Geschlechtern, Philosophen wie Sokrates und Plato, Kaiser wie Nero, Valentinian, Alexander Severus trieben diese Kunst, welche eines höheren Geistes bedarf als die Skulptur. Sogar die Natur vergnügt sich mit der Malerei und zeichnet in die Marmoradern deutlich die Bilder von Centauren, die Portraite von Fürsten.

Es erscheint vielleicht als ein jäher Abfall, daß Leon Battista dieser pomphaften Lobrede auf die Malerei in demselben Buche ziemlich trockene technische Regeln unmittelbar folgen läßt. Das Zeichnen mit Hilfe des Gradnetzes wird dringend angerathen, daß man von jedem Körper zuerst das anatomische Gerüst entwerfe, ihn nackt darstelle und dann erst das Gewand ordne, warm empfohlen. Und auch die Aufgaben, welche er dem Maler stellt, dürfen wahrscheinlich als überaus eng begrenzt gelten. Der Maler soll vor Allem die Richtigkeit der Umrisse anstreben und auf die Maßverhältnisse der verschiedenen Glieder achten, die Bewegung und Haltung, die einmal beliebt ist, muß sich vom Ganzen und Großen zum Einzelnen und Kleinsten fortpflanzen. Wird z. B. ein Körper lebendig dargestellt, so hat in jedem Gliede volles Leben zu pulsiren, gilt es den Tod zu schildern, so ist jeder Muskel starr geworden, das Leben jedem Gliede entflohen. In die richtige Modellirung, in gute Proportionen, in die genaue Durchführung des gewählten Charakters und Ausdruckes verlegt Leon Battista das Wesen der Composition und erläutert dasselbe durch folgende Proben falscher Auffassung: Eine schöne Helena mit gichtischen Händen, ein Athlete mit schwachen Lenden, oder ein Schlafender inmitten eines lärmenden Centaurengelages, eine architektonische Umgebung, so niedrig und klein angelegt, daß sie die Figuren mit Kopf und Armen sprengen können. Er verkennt aber nicht, daß gewisse Eigenschaften des gewählten Gegenstandes die Reize der Darstellung erhöhen.

Wenn die Natur der „Historie" Fülle und Mannigfaltigkeit in sich schließt, wenn auf dem Bilde sachgemäß Greise und Jünglinge, schöne Frauen und Kinder, Thiere mancherlei Art, Baulichkeiten verschiedener Größe Raum finden, auch dem Nackten ein Platz angewiesen ist, so ist der Beifall der Beschauer gesichert. Im raschen Uebergange wendet sich dann Leon Battista wieder zum Künstler, um ihm das Studium der Erscheinungsformen an das Herz zu legen. Wohl wird mit gutem Grunde von einem Gemälde verlangt, daß in demselben geistige Empfindungen zum klaren Ausdrucke gelangen. So hat z. B. Giotto in seinem Bilde: das Schiff Christi in jedem der Apostel die Geberde des Schreckens und überdieß noch die verschiedenen Abstufungen des Schreckens deutlich versinnlicht. Wie kann dieses aber der Künstler erreichen, wenn er nicht mit den leiblichen Bewegungen vertraut ist und wie kann er die Vertrautheit sich anders als durch die genaue Beobachtung des wirklichen Lebens aneignen? Auf fleißiges Naturstudium weisen auch die andern Eigenschaften, welche von einem vollendeten Malerwerke verlangt werden, hin. Das leicht bewegte Gewand, hier in schönem Wurfe herabwallend, dort die reizenden Körperformen halb enthüllend, würde schwer vermißt werden, ebenso wie die weiche Rundung der Gestalten, so daß sie gleichsam plastisch aus der Tafel herauszutreten scheinen, und Licht und Schatten richtig vertheilt, gleichmäßig abgewogen offenbaren. Darauf kommt es vorzüglich an und auf die geschickte Farbenwahl. Das Aufsetzen der höchsten Lichter hart am Umriß ist ein ebenso großer Fehler, wie der allzuhäufige Gebrauch von Weiß und Schwarz. Das Beste der Kunst würde nur gefördert werden, wären diese beiden Farben theurer als Gold. Was die andern Farben betrifft, so müssen sie möglich vollständig auf die Tafel gebracht werden, ohne aber die Harmonie zu zerstören und die Freundschaft, welche einzelne Farben zu einander hegen, zu schädigen. Auch darüber herrscht eine grobe Täuschung, als ob kostbare Farbenstoffe den Werth des Bildes erhöhen. Durch den Auftrag puren Goldes erzielt man eine schlechtere Wirkung, als durch die Anwendung solcher Farben, welche neben andere gesetzt, den Glanz und Schein des Goldes täuschend nachahmen und jedenfalls von der Kunst des Meisters ein besseres Zeugniß ablegen.

Solche praktische Rathschläge, durch die Anführung antiker Muster unterstützt, bilden den Inhalt des zweiten Buches von der Malerei. Welche Absichten Leon Battista dabei leiten, welchem Ziele er zusteuert, ist keinen Augenblick zweifelhaft. Noch klang, als Alberti sein Buch schrieb, die zuerst von Giotto angeschlagene Weise in der Malerei nach. Den Meister selbst rühmt unser Autor gebührend, nennt ihn von allen neuern Künstlern allein neben den auf jedem Blatte angerufenen antiken Heroen, neben Zeuxis, Apelles und Timanthes. Von der Schulrichtung selbst erscheint er aber wenig erbaut; ihre Mängel sind es, welche er schildert, deren Beharren er als ein Hemmniß des Fortschrittes angibt. Leon Battista empfiehlt den Bruch mit der Vergangenheit, zunächst freilich nur in technischer Beziehung; aber an diese technischen Wandlungen knüpft sich eine tiefergehende Veränderung in den künstlerischen Ansichten. Auf die Plastik der Formen wird ein großes Gewicht gelegt, der wohlgeordnete Reichthum, die schöne Mannigfaltigkeit der Gestalten von einem Bilde begehrt, den Reizen des Colorites kräftig das Wort gesprochen, weil die Begeisterung für die Natur und Wirklichkeit hell lodert, weil die äußere Erscheinungswelt den Sinn gefangen hält, Wonne erregt, volle Befriedigung verspricht. Wir haben es demnach mit einem ernsten Naturcultus zu thun, wie er dem fünfzehnten Jahrhundert Italiens überhaupt eigenthümlich ist und insbesondere unter den Humanisten herrscht. Ueber den engen Zusammenhang der Lehren Leon Battista's mit den humanistischen Bestrebungen unterrichtet uns noch deutlicher das dritte Buch der Schrift, welches von den Pflichten des Malers handelt.

Die Mahnungen, die Natur fleißig zu beobachten, fehlen auch hier nicht. Der wichtigste Theil der Künstlererziehung besteht nach Alberti in der unausgesetzten Uebung, die Naturformen zu erfassen und wiederzugeben. Thöricht nennt er den Mann, welcher sich auf seine eigene Kraft verläßt, aus seinem Kopfe Formen und Gestalten zu schaffen wagt, ohne die Natur zu Rathe zu ziehen. Findet man auch nicht die ganze Schönheit in einem Naturwesen vereinigt, so kann man doch durch Wahl und Prüfung verschiedener wirklicher Gestalten, wie Zeuxis in Krotona jene zusammensetzen. Und da die Natur eine unerschöpfliche Quelle von Schönheitsmotiven darbietet, so soll auch der Maler sich un=

mittelbar nach ihr richten, und sich nicht damit begnügen, bereits Gemaltes einfach zu copiren. Entlehnt er älteren Kunstwerken die eine oder die andere Gestalt, dann greife er lieber zu einem plastischen Vorbilde. Selbst eine mittelmäßige Skulptur eignet sich dazu besser, als das vollendetste Malerwerk, welches den Nachahmer zum bloßen Abschreiber herabsetzt, seiner Selbständigkeit gänzlich beraubt. Die vollendete Künstlerbildung erheischt aber noch Anderes, als die Kenntniß der äußeren Naturformen. Auch mit mannigfachen Wissenschaften muß sich der Maler vertraut machen, vor allem die Poesie pflegen, eingedenk der Worte des Phidias, Homer habe ihm das Wesen Jupiters vorgezeichnet, den Umgang mit Dichtern, Rednern suchen, die ihm bei der Erfindung der „Historien" guten Beistand leisten können, stets endlich sich vor Augen halten, daß er durch die Malerei Lob und Ruhm erwerben soll. Die Ruhmessehnsucht erscheint als die Haupttriebfeder des künstlerischen Schaffens. Wir sehen, wie Leon Battista bemüht ist, zwischen den künstlerischen Anschauungen und dem allgemeinen humanistischen Treiben einen engeren Zusammenhang herzustellen und wie andererseits das persönliche Element auch die ästhetischen Schriften unseres Autors durchdringt; denn neben der Naturfreude bildet die Ruhmessehnsucht den Grundzug seines persönlichen Wesens. Kein gewichtiger Satz kommt in der Schrift über die Malerei vor, welcher nicht als eine Lebenserfahrung, als ein Selbstbekenntniß Leon Battista's aufgefaßt werden könnte.

Man darf es als selbstverständlich annehmen, daß er auch in seinem späteren Werke: de re aedificatoria, welches gewöhnlich als sein Hauptwerk bezeichnet wird, denselben humanistischen und persönlichen Standpunkt festhält. Die gangbaren Urtheile über Baukunst und Baukünstler muß man vollständig bei Seite legen. Die Architektur fällt ganz und gar mit der Ingenieurkunst zusammen, sie versetzt Berge, ebnet Thäler, trocknet Sümpfe, und baut nur unter Anderem auch Wohnungen; sie ist die wahrhaft soziale Kunst, welche die Menschen einigt und zum Zusammenleben führt. Der Architekt aber — vom Werkmeister, dem Zimmermann, der nur die Hand des Künstlers vorstellt, weit entfernt — muß sich durch die Tiefe des Geistes nicht minder auszeichnen als durch die Arbeitskraft. Er ist der Mann, welcher im Kriege auch ohne Soldaten zu siegen weiß, welcher, indem er

Lasten bewegt, Körpermassen bindet und auseinandersetzt, den Nutzen und den Lebensgenuß der Menschen fördert. Seine Aufgaben lassen sich daher auch nicht mit einem engen Kreise umschreiben; wer die ersteren lehren will, muß naturgemäß weit ausholen und Vieles umfassen. Dieser Verpflichtung genügt auch Leon Battista vollständig.

Ehe er die Frage, wie man bauen soll, beantwortet, erörtert er jene, wo ein Bau am besten angelegt werden könne. Die Luft, die Beschaffenheit des Bodens und des Wassers, die herrschende Windrichtung, die Niveauverhältnisse, Alles wird mit großer Ausführlichkeit besprochen, durch Beispiele von der guten und schlechten Lage einer Stadt, von dem Einfluße der Oertlichkeit auf die Bewohner erläutert. Was Leon Battista darüber sagt, ist nicht gerade neu; schon Vitruv widmet demselben Gegenstande ein eigenes Kapitel und das Mittelalter hat wenigstens in Klosterbauten thatsächlich die richtigen Regeln befolgt. Dennoch weckt die sinnige und feine Naturbeobachtung, die überaus genaue Abwägung auch der geringfügigeren Einzelnheiten unser Interesse. Wäre nicht die Lebenslust bei Alberti und seinen Zeitgenossen so groß, die Freude am schönen Dasein so mächtig gewesen, weder hätte er sich um die beste und reizendste Lage eines Bauwerkes so ernstlich gekümmert, noch der Eintheilung der inneren Räume eine so eingehende Aufmerksamkeit gewidmet. Bequemlichkeit, Annehmlichkeit, die Anregung zu einem genußreichen Aufenthalte soll bereits der Disposition eines Baues zu Grunde liegen. Aus diesen Rathschlägen spricht der Geist der Renaissance ebenso deutlich, wie aus den abergläubischen Regeln, die Leon Battista bei dem Gewinne des Baumaterials und während der Bauarbeit beobachtet wissen will. Alles, was gearbeitet wird, wenn der Mond im Zeichen der Wage oder des Krebses steht, nimmt die Natur des Beweglichen an, fest und unbeweglich dagegen wird sich erweisen, was begonnen wurde, als der Mond im Zeichen des Löwen und Stieres stand. Bäume sollen nur zur Zeit des Neumondes bei aufgehendem Sirius gefällt werden; dann gibt es keinen Wurmstich und keine Fäulniß im Holze, und was den passendsten Anfang der Bauthätigkeit betrifft, so wird auch dieser von den günstigen Conjuncturen der Planeten abhängig gemacht, wenn auch nicht mit der gleichen Zuversicht, wie bei dem früheren Falle.

Die Alten, heißt es, glaubten daran und ist auch die Wirklichkeit eines solchen Einflußes nicht sicher gestellt, so bleibt es doch immerhin empfehlenswerth, das Werk unter guten Auspizien und Augurien zu beginnen.

Hier und noch unzählige Male werden die Alten als Muster angerufen; doch hat sich der Autor genauer mit ihren Schriften als mit ihren architektonischen Werken bekannt gemacht, wie er denn überhaupt mehr übersichtliche Meinungen über das ganze Bauwesen als eingehende detailirte Urtheile über Einzelbauten gibt. Auch die mittelalterlichen Monumente werden nur spärlich angeführt. Er erwähnt Theoderichs Grabmal zu Ravenna, tadelt an der alten Peterskirche zu Rom, deren Nebenkapellen als Stützen gegen die Wucht des vatikanischen Hügels dienen, die geringe Sorge für die Festigkeit des Mauerwerkes, lobt dagegen die Einrichtungen in der Marcuskirche zu Venedig, um den innern Raum trocken zu legen und den Wasserablauf zu erleichtern. Es ist ferner auffallend, daß, während Leon Battista der rein technischen Seite eine große Aufmerksamkeit zuwendet, die Zubereitung des Kalkes, die Fundamentirung, den Mauerbau u. s. w. sachkundig erörtert, die künstlerischen Formen nur flüchtig behandelt werden. Selbstverständlich findet der Spitzbogen bei ihm nur einen geringen Anklang, die Säule dagegen vollständige Billigung. In einer eigenen kleinen Schrift: I cinque ordini architettonici hatte Leon Battista die verschiedenen Säulenordnungen erörtert und nach Vitruv's Vorgange die Maße der einzelnen Säulen- und Gebälktheile bestimmt. Er wiederholt diese Lehren auch in seinem größeren Werke, wo er überdieß die Säulen als die höchste Zierde der gesammten Architektur — in tota re aedificatoria primarium certe ornamentum in columnis est — preist, und die Verwendung des kostbarsten Materials für dieselben rechtfertigt. Prägt sich doch vor Allem in den Säulen das Streben nach dem Ewigen, Großen und Machtvollen aus.

Trotzdem bleibt die Klage nicht grundlos, daß Alberti die architektonische Formensprache nur kurz abfertigt. An seinem Vermögen, diese zu würdigen, kann nicht gezweifelt werden. Fällt auch sein praktisches Wirken als Baumeister wahrscheinlich später, als der erste Entwurf seiner Schrift, so muß doch sein tiefes Verständniß des Bauwesens, sein reicher Formensinn bereits eine

frühe Entwicklung gefunden haben. Die Erklärung für diesen auffälligen Umstand liefert der Zweck seines Werkes. Er richtet sein Wort bald an die Kunstgenossen bald an die gebildeten Kunstfreunde seines Volkes. Jene sollen über das einseitig Fachmäßige ihrer Anschauungen gehoben, zu dem Bewußtsein ihrer allgemein menschlichen Bedeutung gebracht werden, diesen wieder will er die Reize des künstlerischen Schaffens nahe legen, wie viel die Architektur zum feinen Lebensgenuß beiträgt, beweisen. Die Thätigkeit des Architekten hat auch einen politischen, einen religiösen, einen sozialen Werth; der Architekt steigt in seinen Augen zum Range eines Staatsweisen. Wie das Einzelhaus sich seinen Augen gleichsam als ein Mikrokosmus darstellt, die Anlage einer Stadt von jener einer Privatwohnung nicht wesentlich verschieden ist, bei Beiden es auf die gleichen Hauptpunkte ankommt, so umfaßt auch der rechte Baumeister weit über das unmittelbare Fachbedürfniß hinaus Fähigkeiten und Kenntnisse. Hat Alberti auf diese Art das Selbstbewußtsein der Architekten geweckt, so weiß er auf der andern Seite ihr Wirken auch den Fernstehenden anziehend zu schildern; es sind die Ideale der Gebildeten seiner Zeit überhaupt, welche die Architektur verkörpert, so daß wer jenen nachgeht, auch der Baukunst seine Theilnahme nicht entziehen kann. Utopistisch kann man mitunter Alberti's Ansichten nennen; man darf aber nicht vergessen, daß das fünfzehnte Jahrhundert gar häufig im guten Glauben war, wenn es den Himmel auf die Erde gezaubert erblickte.

Nachdem Leon Battista im vierten Buche die zweckmäßigste Städteanlage erörtert, schildert er im folgenden Buche die wichtigsten öffentlichen Bauten, zunächst die Burg des Tyrannen und den Palast des Fürsten. Wählte er auch dazu alterthümliche Farben, so möchte man doch vermuthen, daß er an die neugegründeten italienischen Dynastien denkt, wenn das Mißtrauen und die Furcht als die Basis der Burgarchitektur aufgestellt, neben den geheimen Schatzkammern, den vielen verborgenen Ausgängen, auch Beobachtungsthürme, Lauschritzen und andere Vorkehrungen gegen Verrath und Ueberfall empfohlen werden. Aehnlich verhält es sich mit den von Alberti beschriebenen religiösen Cultusstätten. Antiquarischer Enthusiasmus scheint ihn von der Wirklichkeit weit zu entfernen, zu traumartigen Vorstellungen zu verlocken. Er

führt nicht allein die alten Tempel ausschließlich als Muster an, sondern spricht auch von der disciplina Hetruscorum, welche jedem Gott besondere Räume zur Verehrung anwies, städtische Götter von ländlichen und demgemäß auch städtische Tempel von ländlichen unterschied. Er leitet die mannigfachen Tempelformen, wie Rundtempel, Hypäthraltempel von der Natur der einzelnen Götter ab, als ob diese noch zu Recht beständen. Und wenn Leon Battista im Innern des Tempels am liebsten Statuen sehen möchte, wenn er moralische Sinnsprüche wie: Liebe und Du wirst geliebt werden oder: Sei, wie Du zu scheinen wünschest, an den Wänden zu verewigen und dem Fußboden wieder mathematische Linien und geometrische Figuren einzuzeichnen empfiehlt, damit dem Auge überall Anregungen zur Bildung des Geistes entgegentreten, überall die „reine Philosophie" anklinge, so glaubt man in dem Verfasser einen wiedergeborenen Heiden, an welchem die Wandlungen der Welt spurlos vorüber gegangen sind, zu erblicken. Durch diesen heidnischen Zug würde sich Alberti keineswegs von seinen Zeitgenossen völlig lossagen. Es ist bekannt genug, daß in humanistischen Kreisen das geistreiche Spiel mit dem klassischen Heidenthume förmlich zur Modesache wurde. Und namentlich bei Leon Battista läßt sich die Vermuthung kaum abweisen, daß er der römischen Akademie des Pomponius Lätus schwerlich fernstand, welche nur in den Erinnerungen an die antike Heldenzeit lebte. Ehe man aber das endgiltige Urtheil über ihn fällt, muß man Doppeltes erwägen. Zuerst, daß es denn doch nicht an Beziehungen auf gegenwärtige Verhältnisse gänzlich fehlt. Das Kapitel über Klöster konnte mit so feiner Ironie und doch so liebenswürdiger Toleranz, mit so geringem Glauben an die Heiligkeit des Mönchs- und Nonnenlebens und doch so großer Sorgfalt für das Wohlsein der Klosterbewohner nur im fünfzehnten Jahrhunderte und nur in der Heimat Bocaccio's geschrieben werden. Dann darf man auch das ästhetische Interesse des Autors nicht außer Acht lassen. Alberti's christlicher und kirchlicher Eifer ist nicht die hervorragendste Eigenschaft des Mannes. In die Liebesmale setzt er das Wesen des Christenthums, die Rückkehr zur ursprünglichen Einfachheit des Gottesdienstes hält er für wünschenswerth, dem wechselvollen Einflusse der Gestirne kann er es allein zuschreiben, daß „vor drei- oder vierhundert Jahren die Menschen in dem

Wahne lebten, als gäbe es über den Kirchenbau hinaus keine höhere Pflicht."

Wäre aber die Gesinnung auch eifriger gewesen; um seine Ansicht vom Wesen des Schönen und von der Aufgabe der Kunst zur Geltung zu bringen, konnte er sich nicht auf solche Kunstwerke berufen, bei welchen der unmittelbare Gebrauch, der, man möchte sagen, stoffliche Werth auf das ästhetische Urtheil einwirkt, dasselbe trübt. Die andächtige Stimmung, in welche der fromme Christ, sobald er die Kirche betritt, verfällt, hindert ihn, auf das Verdienst des Künstlers zu achten, die Schönheit des Baues zu prüfen, während bei der Betrachtung des Tempels, der keinem unmittelbaren Zwecke mehr dient, die Aufmerksamkeit sich ausschließlich den rein formellen Reizen des Werkes zuwendet. Und in die formelle Schönheit legt Leon Battista ausschließlich das Wesen der künstlerischen Schöpfung. Was ist Schönheit? fragt Alberti im sechsten Buche und beantwortet die Frage mit folgenden Worten: „Die Schönheit ist ein gewisser Zusammenklang, die Harmonie der einzelnen Theile und Glieder, so daß ohne Schaden nichts hinzugefügt, nichts weggenommen werden kann." Oder wie er in einem konkreten Falle sagt, als ihm an seinem Baue in Rimini das Eine und Andere verändert werden sollte: „Wenn ihr an den Maßen und Verhältnissen auch nur im Geringsten rückt, so stört ihr die ganze Musik."

Auf die „concinnitas", die Harmonie, kommt Leon Battista bei allen seinen ästhetischen Erörterungen immer wieder zurück. Er hatte derselben in seinem Traktate über die Malerei einen großen Raum gegönnt, den Reiz der Composition vorzugsweise in ihr gefunden; er preist sie auch als die Bedingung einer vollendeten Architektur, welche aus dem Grunde mit einem organischen Körper verglichen wird, weil da wie dort die engste Verkettung der einzelnen Theile herrscht, die nothwendige Zusammengehörigkeit der Glieder vor Allem in die Augen springt. Wie die Natur so richtet sich auch die Architektur schon in den primitiven Zahlenverhältnissen nach einem festen Gesetze und erscheint, was gerade, was ungerade (Fenster) in der Zahl sein soll, stetig bestimmt. Nicht minder geregelt sind auch die Linienmaße, hängt von der Uebereinstimmung der Länge mit der Breite und Höhe die Schönheit des Werkes ab. Der Architekt hat in dieser Hinsicht mit dem

Tonkünstler große Verwandtschaft und muß in dem musikalischen Rhythmus das Vorbild des eigenen Schaffens erblicken. Wird auf diese Art durch Alberti's Lehren die geometrische Richtung in der Baukunst, welche nachmals so einseitig auftrat, eingeleitet, so hält er sich doch von der Schwäche, in der Regelmäßigkeit und Symmetrie das Schöne erschöpft zu finden, durchaus fern. Er macht das Geständniß, daß der Reiz der Architektur in seinen tiefsten Wurzeln auf einem unsagbaren Etwas beruhe, das sich nicht näher beschreiben, noch weniger definiren und vererben lasse. Er ehrt den Hauch persönlicher Empfindung, der wie jede künstlerische Schöpfung, so auch das architektonische Werk durchströmt, jedes in seiner Art einzig macht.

Vor Trockenheit und Härte bewahrt ihn am sichersten der scharf ausgeprägte Natursinn und das herzliche Verlangen, auch durch die Architektur zu einem genußreichen Dasein geführt zu werden. Leon Battista kann sich ein Bauwerk nur als Schmuck der schönen landschaftlichen Umgebung denken, er findet in dieser die beste Vorbereitung zum Verständniß der architektonischen Schöpfung. Auch die Heerstraße zieht er in den Kreis seiner Betrachtungen. Er entwirft von derselben ein Bild, wie sie durch ein reich bebautes, mit Saaten, Bäumen und Häusern bedecktes Land sich hinzieht, bald über das Meer, bald auf Berge die Aussicht öffnet, jetzt den breiten See entlang, dann wieder durch das Thal am Bache sich schlängelt, hier von flachen Ebenen, dort von Klüften und Felsen begrenzt wird, Alles in schicklichem Uebergange und passendem Wechsel. Mit einem lehrreichen und unterhaltenden Reisegenossen betritt der Wanderer die Stadt, welche in einem großartigen Hafen oder in einem Prachtthore ihren Schlußpunkt besitzt. Ein monumentaler Bau reiht sich an den andern; es fehlen nicht Tempel und Basiliken, nicht Rathhäuser und Paläste, deren Glieder, Maße und Schmuck wir genau kennen lernen. Daß zu dem letzteren insbesondere Säulen gehören und die Nachbildung der Antike z. B. gerades Gebälke über den Säulen eifrig empfohlen wird, ist selbstverständlich. Von den Prunkstraßen führt uns der Verfasser in das Innere der Häuser. Auch hier betont er zuerst das richtige Maß der Verhältnisse und zwar nicht blos im Allgemeinen; er gibt vielmehr in bestimmten Zahlen an, wie sich die Länge zur Breite, diese wieder zur Höhe in einer

Reihe von konkreten Fällen zu verhalten habe. Dann aber mahnt er dringend den Baumeister, das Stadthaus und die Villa so anzulegen, die Räume so einzutheilen und zu schmücken, daß der Bewohner stets zur Lebensfreude und zum Naturgenusse sich angeregt fühle, in jedem Gemache im Zweifel bleibe, ob er hier verweilen oder noch Anmuthigeres im nächsten Raume suchen soll. Darauf ist die Lage berechnet, auf einem mäßig hohen Hügel, der eine weite Umsicht in eine lachende Gegend gestattet, darauf zielt der Wechsel rechteckiger und rundlicher Stuben, denselben Zweck verfolgt auch der malerische Wandschmuck, der uns hier reizende Landschaften vor das Auge bringt, im Schlafzimmer die Phantasie durch vollendete menschliche Gestalten belebt, anderwärts wieder uns in den kühlen Waldhain versetzt oder Schäferspielen beiwohnen läßt.

Schwerlich wird das Studium des Alberti'schen Buches einen Künstler zum wirklichen Schaffen befähigen, ihm in allen schwierigen Fällen ausreichenden Rath ertheilen, wohl aber zwingt es uns die höchste Meinung von den Aufgaben der Architektur ab und gewährt uns einen Einblick in eine ideale Welt, die wir gern verkörpert gewahren möchten. Der Künstler mußte sich stolz fühlen in dem Wirkungskreise, welchen ihm Leon Battista anweist, der humanistisch gebildete Italiener lernte aber eine Kunst achten, die nur von einem reichen und tiefen Geiste ausgeübt werden kann. Ob Leon Battista, als er das Werk schrieb, wohl auch den Beweis liefern wollte, daß er zu diesen reichen und tiefen Geistern gehöre? Seine praktische Thätigkeit als Baukünstler deutet darauf hin, daß es sich ihm auch hier zunächst darum handelte, sein persönliches Wesen zu enthüllen. Die Bauten, welche er entwarf, sind minder wichtig als Glieder in der Kette der Renaissancearchitektur, bedeutsam dagegen als Proben von der Richtigkeit seiner theoretischen Anschauungen, als Beweise seiner allseitigen Kraft und Bildung. Die Grundform, welche er der Kirche S. Andrea zu Mantua gab: ein breiter ungetheilter Raum, welcher statt der Seitenschiffe von Capellen begrenzt wird, die Kuppel über dem Kreuze der Kirche, der westliche Eingang in eine stattliche Vorhalle führend, erinnert in mehreren Punkten an seine schriftlichen Lehren. Daß die Façade nicht genau mit dem Innern übereinstimmt, läßt sich freilich nicht rechtfertigen, einmal aber als bloße Schau=

seite aufgefaßt, handelte Alberti seiner künstlerischen Ueberzeugung entsprechend, wenn er sie selbständig componirte, wie jedes Ornament als äußerlichen Schmuck behandelte. Andere Seiten seines Wesens illustrirt die von ihm umgestaltete Kirche S. Francesco zu Rimini. Die Motive zur — unvollendeten — Façade entlehnte er dem nahegelegenen Augustusbogen, an den beiden Langseiten ordnete er Nischen an, in welchen Sarkophage aufgestellt, die berühmtesten und tüchtigsten Männer der Stadt beigesetzt werden sollten. Die Begeisterung für die Antike lenkte seinen Formensinn, den religiösen Zweck des Baues glaubte er wirksam zu ergänzen, indem er diesen auch dem Cultus der Todten widmet. Und wenden wir den Blick auf das einzige größere Profanwerk, das wir von Leon Battista besitzen, auf den Palazzo Rucellai in Florenz, so zeigt uns die Verbindung von Rustika und Pilastern, hier wahrscheinlich zum ersten Male durchgeführt, daß für den Meister die Forderung, welche er an einen schönen Bau stellt: Vielgliedrigkeit und Harmonie, nicht blos auf dem Papiere bestand.

So wenig wie Leon Battista's Kunsttheorie ist auch sein praktisches Wirken unbedingt tadellos. Einzelne seiner Lehren sind veraltet, die eine und die andere Behauptung willkürlich, an seinen Bauten haben bereits die Zeitgenossen mehr Eigenthümliches als Musterhaftes erblickt, zur Nachahmung sich nicht rasch, nicht allgemein verleiten lassen. Willig dagegen erkannten sie an, daß in Allem, was Leon Battista Alberti trieb, ein großer und mächtiger Geist widerscheine. Als er hochbetagt in Rom 1477 starb, verzeichnete ein Chronist den Todesfall unter den denkwürdigen Jahresereignissen. „Ein Mann voll anmuthiger Gelehrsamkeit und holden Geistes ist von uns geschieden," so schreibt der Chronist. Und er hat damit so wenig eine Schmeichelei gesagt, als ein anderer Zeitgenosse, Landini, der unsern Leon Battista als den geistreichsten und humansten Mann seit Menschengedenken schildert und von ihm versichert: Alles was Menschen zu wissen möglich sei, habe dieser „Göttliche" — vir divinissimus — gewußt.

Wer die Kunstgeschichte als bloße Monumentenkunde auffaßt, läßt Leon Battista Alberti in die zweite Linie zurücktreten; wem es aber um Beweise zu thun ist, daß in den bildenden Künsten sich die herrschende Bildung eben so deutlich ausspreche wie in der Poesie, in dem philosophischen Denken, der wird den

Mann mit Liebe und mit Stolz betrachten, denn er liefert diesen Beweis glänzend und vollkommen wie nach ihm nur noch ein Meister, der dem Leon Battista in Allem verwandte Lionardo Vinci.

Erläuterungen und Belege.

Als Grundlage für das Charakterbild Leon Battista Alberti's dienten die verschiedenen Sammlungen seiner Schriften: Opere volgari di L. B. Alberti per la più parte inedite e tratte dagli autographi annotate e illustrate dal Dott. Anicio Bonucci (v. 5) Firenze 1843—1849; Opuscoli morali di Leon Batista Alberti, gentilhuomo Fiorentino, tradotti e parte corretti de M. Cosimo Bartoli. In Venezia 1568. De re aedificatoria libri decem, Argentorati 1541. Einzelne Schriften Alberti's, deren Gesammtverzeichniß im 5. Bande der Sammlung Bonucci's nachzulesen ist, sind leider noch nicht edirt, andere seit dem 16. Jahrhundert nicht wieder gedruckt worden. Dieser Umstand muß die einzelnen Lücken in der Charakterschilderung entschuldigen. Die Biographie des Anonymus steht bei Muratori Ss. vol. XXV. Eine philologisch-kritische Ausgabe wird bei der Mehrzahl der Schriften schmerzlich vermißt.

4.

Rafael's Disputa und Schule von Athen.

Die Geschichte erzählt uns von einzelnen Entdeckungen, welche die Lebensweise, das Schicksal der Menschen dauernd umgewandelt haben, mögen sie auch vielleicht geräuschlos in das Dasein treten, nicht gleich ursprünglich in ihrer ganzen Bedeutung erkannt werden. Wir wissen, daß einzelne Gedanken die Vorstellungen der Zeitgenossen und Nachgeborenen oft für Jahrhunderte in feste Bahnen drängen und lange, mächtige Ideenreihen wecken. Solche Knotenpunkte in der Entwickelung des Geistes lehrt uns auch der Kreis der bildenden Künste kennen. Er zeigt uns Werke der schöpferischen Phantasie, welche ihren Schatten bis in die fernsten Zeiträume werfen, unberührt von den verheerenden Einflüssen des Alters heute so jung und frisch uns entgegentreten, wie in den ersten Tagen nach ihrer Vollendung. Auch jetzt noch vermag keine künstlerisch angeregte Persönlichkeit ihrem Einfluße sich zu entziehen, und wenn im Schooße eines Volkes ein mächtigeres Kunstleben sich entfaltet, so bilden sie immer wieder die Muster, an welchen der Sinn geläutert, die Grundlage, auf welcher die weitere Entwickelung gebaut wird. Diese Werke sind die ewigen Durchgangspunkte für die individuelle, wie für die allgemeine Volksphantasie. Ihnen reiht mit Recht die Ueber=

zeugung aller Kunstfreunde die rafaelischen Wandgemälde in den päpstlichen Gemächern des Vatikans an, unter welchen die sogenannte Disputa, durch Joseph Keller's trefflichen Kupferstich uns neuerdings nahe gebracht, und die Schule von Athen, deren Wiedergabe durch den Grabstichel wir von Louis Jakoby's bewährter Meisterhand erwarten dürfen, eine hervorragende Stelle einnehmen.

Fünfundzwanzig Jahre zählte Rafael Santi, als er den Ruf an den Hof des kriegerischen aber glänzenden Kunstunternehmungen nicht abholden Papstes Julius II. empfing. Ob er denselben dem scharfsichtigen, die künftige Größe des Meisters ahnenden Geiste des Fürsten, ob der Fürsprache wohlwollender Freunde und Gönner, etwa Bramante's und des Herzogs von Urbino, verdankte, oder ob bereits des Künstlers Werke seinen Ruhm so weit getragen, daß Rom etwas zu fehlen schien, wenn es Rafael nicht besaß, können wir hier nicht untersuchen. Wohl aber müssen wir dem Gefühle der Freude Ausdruck geben, daß das Glück dießmal, seiner gewöhnlichen Natur entgegen, keineswegs blind handelte, sondern gerade dem Würdigsten seine volle Gunst zuwendete. Männer von umfassenderen Anlagen bemerken wir unter Rafael's Kunstgenossen; auch solche, deren Charakter groß und erhaben ist, deren Leben ein wahrhaft dramatisches Interesse bietet: aber bei keinem ist der Gehalt der Gedanken so durchsichtig für schöne Formen und der Sinn so empfänglich für die Anregungen der Zeit, bei keinem geht das Leben so vollkommen und unmittelbar in künstlerisches Schaffen über, wie bei Rafael. Das Wesen des Schönen scheint ihm in der That als persönliche Eigenschaft angeboren. Dazu kommt eine Erziehung, welche nicht harmonischer, nicht glücklicher gedacht werden kann.

In Perugino's Schule verlebte Rafael die Jugendjahre und verdankt ihr die Erschlossenheit für lyrische Empfindungen, den Gewinn einer zarten und innigen Ausdrucksweise. Von da verpflanzt ihn das Schicksal in das reiche, von mannigfaltigen Lebensströmungen durchzogene Florenz. Eine gedankenvolle und formenmächtige Kunst tritt ihm entgegen, auf das Höchste entwickelte technische Fertigkeiten offenbaren sich seinem Auge: die Hand des jungen Meisters erringt eine größere Freiheit, sein Blick wird umfassender, offener und schärfer für die Wirklichkeit.

In dem Künstlerkreise, in welchem Rafael lebte, zitterte noch die von Savonarola angeregte Bewegung nach und verlieh ihm wie den andern Genossen einen wärmeren Ernst der Anschauung. Ob im Hause des Baumeisters Baccio d'Agnolo, wo sich nach Vasari's Bericht zur Winterzeit ein größerer Künstlerkreis zu versammeln pflegte und Rafael mit Andrea Sansovino, Filippino, Cronaca, Maiano, Antonio und Giuliano di San Gallo, vielleicht auch mit Michelangelo verkehrte, andere als artistische Interessen erörtert wurden, ist nicht bekannt. Mochte er aber auch keiner bestimmten schöngeistigen Genossenschaft, wie sie damals in den größeren Städten Italiens bestanden, als Mitglied angehören: so konnte er sich doch schwerlich humanistischen Anregungen und dem Cultus der Antike völlig entziehen. Das Eine und Andere war bereits ein fester Bestandtheil der geistigen Atmosphäre seines Volkes geworden.

Auf dem Gebiete des eigenen Wirkens sodann, da sind es die von Dante's Geiste genährten Gebilde der Schule Giotto's, die lebensfrischen heiteren Schilderungen seiner älteren Zeitgenossen, Masaccio's formenreine Gestalten, an welchen er sich bildet und hebt. Fra Bartolomeo führte ihn in die Geheimnisse eines beseelten Colorits ein, Michelangelo lehrte ihn die selbständige Poesie plastischer Gedanken, in Lionardo's Schlachtkarton gewahrte er ein treffliches Muster, wie der zufälligen Handlung allgemein giltige Züge abgelauscht, ihr ein idealer Charakter aufgeprägt werden könne. Man darf wohl sagen, daß nicht allein alle äußeren Bedingungen, welche zur Künstlergröße führen, Rafael willig zuströmten, sondern daß die bis dahin getrennt bestehenden Hauptrichtungen der italienischen Kunst in Rafael sich durchdrangen, zur Einheit zusammenwuchsen. Seine Lehrjahre schließen mit dem Florentiner Aufenthalt. Als er im Spätsommer 1508 nach Rom aufbricht, ist er für die Lösung der größten Aufgaben vorbereitet, innerlich bereits zum Meister gereift.

Rafael's künstlerische Wirksamkeit in Rom beginnt mit der malerischen Ausschmückung der päpstlichen Gemächer im alten vatikanischen Palaste, einem Unternehmen, das schon lange vor Rafael einen zahlreichen Künstlerkreis beschäftigt hatte, bekanntlich aber erst nach Rafael's Tode unter der Leitung von Giulio Romano zur Vollendung gelangte. Man zählt vier solcher Gemächer

oder Stanzen, welche nach den hervorragendsten Bildern als Constantinssaal, Saal des Burgbrandes, und Saal Heliodor's bezeichnet werden: die vierte Stanze allein führt nicht nach ihrem Bilderschmucke, sondern nach den hier vollzogenen Amtsgeschäften den Namen der **stanza della segnatura**. In diesem Gemache pflegten die Gnadensachen in Gegenwart des Papstes verhandelt, die bewilligten besiegelt zu werden.

Der allgemeine Inhalt der Bilder ergibt sich auf die natürlichste Art aus der Bestimmung der Räume; indem der Meister diese prüfend erwog, gewann er die leitenden Gedanken für sein Werk. Die Wohnstätte des höchsten Kirchenfürsten mußte dazu einladen, die Herrlichkeit der Kirche, die Macht des Papstthums zum Gegenstand der malerischen Schilderung zu wählen. Und so sehen wir denn in der That die Gründung der weltlichen Macht der Kirche unter und durch Kaiser Constantin in dem einen Saale erzählt. Die Gemälde des andern schildern uns theils die Oberherrlichkeit der Kirche über die weltlichen Mächte, theils die Wunderkraft, die bei ihr selbst ruht. Vor dem päpstlichen Segen weichen die Flammen zurück, die Gegenwart des Papstes erleichtert den Sieg über die Sarazenen, die Krönung durch den Papst verleiht erst der Herrschaft Karls des Großen ihre volle Berechtigung. Im dritten Saale wird der göttliche Schutz, welchen sie genießt und ihre Rettung aus inneren und äußeren Gefahren dem Beschauer vorgeführt. An der kirchlichen Hoheit bricht sich Heliodor's wie Attila's mächtiger Angriff, der Himmel selbst greift ein, um den inneren Feind der Kirche, den Unglauben zu bannen und das erste Haupt derselben, den h. Petrus, aus der Gefangenschaft zu retten. Nur im vierten Saale, der stanza della segnatura, mit dessen Ausschmückung Rafael seine römische Thätigkeit begann, fallen die Gegenstände der Darstellung aus dem bisher beobachteten Kreise heraus. Die Gemälde hier beschreiben nicht bestimmte Aktionen, sondern schildern allgemeine Zustände, sie stellen, wie es scheint, nicht äußere Ereignisse dar, sondern versinnlichen Begriffe.

Die Grundideen auch dieses Bilderkreises lassen sich zwar ohne Mühe erkennen. Um die Absicht des Künstlers zu fassen, brauchen wir blos den Blick von den Wänden auf die Decke zu lenken, wo uns die allegorischen Gestalten der Theologie und

Philosophie, ferner die Poesie und die Gerechtigkeit, welche die menschlichen Verhältnisse ordnet, entgegentreten, nebenbei gesagt, Gestalten von solcher Lebensfülle und ergreifenden Schönheit, daß sie im Stande wären, den Bann zu lösen, welcher die Gattung des Allegorischen sonst und nicht mit Unrecht trifft. Wir dürfen nur die jenen Figuren beigefügten Inschriften lesen: die Kunde der göttlichen Dinge, die Erkenntniß der Ursachen und was von der Poesie gesagt wird, sie sei vom unendlichen Geiste angeweht, und von der Gerechtigkeit, welche Jedem sein Recht gibt, und wir gewinnen die Ueberzeugung, daß hier die Mittelpunkte unseres geistigen Daseins, die Grundlagen der sittlichen Bildung verkörpert und verherrlicht werden sollten. Die Wahrheit, die uns als Glauben geoffenbart wird, sowie die andere, welche wir als Wissen durch eigene Kraft erringen, die Schönheit und das geordnete Recht, deren Genuß und Besitz uns erst zu wahren Menschen stempelt, das sind die freilich wenig greifbaren, aber doch unbestrittenen Helden des Bilderkreises in der camera della segnatura. Auch die Wahl der angegebenen Motive gerade für diesen Saal kann vollständig gerechtfertigt werden. Seit Nicolaus V. Tagen hatte die römische Curie mit dem Humanismus einen engen Bund geschlossen. Sie wählte ihre Sekretäre und Notare mit Vorliebe aus den Freunden des klassischen Alterthums, aus den Verehrern Platon's und der alten großen Heiden, sie leistete den Träumen der Zeitgenossen von der nahen Wiedererrichtung des Reiches der Griechen und Römer willigen Vorschub. Die Begeisterung für die Herrlichkeit der Alten hatte sich auch dem päpstlichen Hofe mitgetheilt: wie die kirchliche Macht ihren Schlußstein im Vatikan fand, so sollte die geistige Bildung überhaupt hier ihren Mittelpunkt feiern. Wo dem Humanismus eine so freundliche Stätte bereitet war, mußte es da nicht der bildenden Kunst nahe liegen, was an ihr war, zur Verherrlichung der Ideale der Humanisten beizutragen und die Helden des Geistes, wie sie den enthusiastischen Curialen vorschwebten, zu verewigen? Es ist der Wiederschein der humanistischen Bildung am päpstlichen Hofe, der uns aus den Wandgemälden der stanza della segnatura entgegen leuchtet, die natürliche und hier, wo sich Curialen versammelten, auch wohlangebrachte Huldigung zu Ehren der von Poggio und Salutato bis Bembo und Sadoleto im Vatikan gangbaren

Ideen, die wir als Hintergrund der rafaelischen Bilder wahrnehmen. Dieselbe träumerische Vereinigung der antiken Welt mit der Gegenwart, auf welche wir seit Petrarca in den Schriften der tonangebenden Italiener stoßen, offenbart sich auch in Rafael's Werken. Nur ließ der Künstler dem in diesen Räumen Schicklichen eine größere Rücksicht widerfahren als die Humanisten der Curie, welche nicht selten Platon's Ehre und den Ruhm des Alterthums eifriger in das Auge faßten a's das Interesse und die Würde der Kirche. In der That: die Schilderung der Mächte, an welche man zu Rafael's Zeiten im vatikanischen Palast glaubte, und der Helden, welche man daselbst verehrte, wäre unvollständig geblieben, wenn Platon und Aristoteles, Homer und Virgil, Apollon und die Musen in dem Bilderkreise keinen Raum gefunden hätten.

Steigen wir von den Deckenbildern zur Betrachtung der Wandgemälde herab, so ist auch hier zunächst keine Schwierigkeit des Verständnißes wahrnehmbar. Deutlich und sinnenfällig drücken die Gemälde an den beiden schmalen Fensterwänden die Vorstellung des Künstlers aus. Hier wird in der Uebergabe der Gesetzbücher des geistlichen und weltlichen Rechtes die Einsetzung der sittlichen Ordnung, die Verkörperung der Justitia geschildert; dort auf dem Parnasse erblicken wir bei dem geigenspielenden Apollon und den Musen den Verein der Dichter, welche Rafael's Zeitalter hochhielt, die Sänger des alten Hellas und Rom neben den Poeten Italiens im Genuße eines seligen Daseins.

Viel schwieriger erscheint das Verständniß der anderen großen Wandgemälde, welche unter dem Namen der Disputa und der Schule von Athen bekannt sind. Die ältesten Nachrichten über diese beiden Bilder, aus Vasari's Künstlerbiographien vom Jahre 1550 geschöpft, sagen wörtlich: „In dem einen Gemälde (der Schule von Athen) stellte Rafael dar, wie die Theologen die Philosophie und Astrologie mit der Theologie zu vereinigen suchen und worin alle Weltweisen abgebildet sind, wie sie in verschiedener Weise mit einander streiten. An der Seite sieht man einige Astrologen, welche allerlei geometrische und astrologische Figuren und Zeichen auf ein paar Tafeln schreiben und sie durch einige schöne Engel den Evangelisten senden, welche sie erklären. Diogenes mit seiner Schale liegt auf der Treppe, eine wohl ausgeführte

in sich selbst versunkene Gestalt. Man sieht den Aristoteles und Plato, den einen mit dem Timäus, den andern mit der Ethik in der Hand und um sie her im Halbkreis eine Schule von Philosophen. — Unendlich schön und herrlich sind die Köpfe und Gestalten der Evangelisten, man erkennt in ihnen, besonders in denen, welche schreiben, das Prüfen und Nachdenken auf sehr natürliche Weise dargestellt. S. Matthäus entnimmt die Zeichen von der Tafel, welche ein Engel ihm vorhält und schreibt sie in ein Buch nieder; hinter ihm sitzt ein alter Mann und schreibt nach, was Matthäus aufzeichnet."

Als Hauptmotiv der „Disputa" gibt er eine „unendliche Zahl von Heiligen an, welche unten die Messe schreiben und über die Hostie, die auf dem Altar steht, disputiren: man sieht unter ihnen die vier Kirchenväter von vielen Heiligen umgeben; dort ist Dominicus, Franciscus, Thomas von Aquino, Bonaventura, Scotus, Nicolaus von Lira, Dante, Fra Girolamo Savonarola aus Ferrara und alle christlichen Theologen, viele davon nach der Natur gezeichnet."

Ob Vasari in diesen Worten nur seine persönliche Meinung aussprach, oder die in seiner Zeit allgemein giltige Auffassung des Bildes wiederholte, wissen wir nicht. An der Deutung, welche man später dem Worte: „Disputiren" gab, ist er wohl unschuldig. Wenigstens erscheint es nicht nothwendig, an den Abendmahlstreit, der im sechszehnten Jahrhundert einen großen Theil Europas erschütterte und spaltete, zu denken, weder im Angesichte des Rafaelischen Bildes, noch wenn man Vasari's Erklärung erwägt. Bei dem großen Reize, welchen die Wechselrede, der lebendige Meinungsaustausch auf die Männer der Renaissance übte, bei der durchgehenden Vorliebe für die dialogische Form in allen literarischen Schöpfungen, hat das Wort: Disputiren den Beigeschmack des Zänkischen durchaus verloren. Dagegen darf man allerdings die Genauigkeit der Schilderungen Vasari's bezweifeln. In der Disputa erblickt er nur „Apostel, Evangelisten und Märtyrer auf Wolken thronen," auch die Repräsentanten des alten Bundes vergißt er und in der Schule von Athen hebt er vor Allem einen Engel, der von den Astrologen zu den Evangelisten wandert, hervor, während thatsächlich die beiden Gruppen des Vordergrundes ganz getrennt und unabhängig von einander

bestehen. Auch auf die Unbefangenheit seines Urtheiles kann man sich nicht vollständig verlassen. Längst hat man über seine schnöde Behandlung Sodoma's geklagt und den Vorwurf der Irreligiösität, mit welchem er Perugino belastet, geradezu unbegreiflich gefunden. Flüchtigkeit im Arbeiten, zuweilen auch einseitige Parteinahme für die Schule Michelangelo's erklären theilweise seine historischen Mängel. Aber nicht vollständig. Das eine und andere Mal scheint Vasari das richtige Verständniß dessen, was er schildern will, abzugehen; weniger aus eigenem persönlichen Verschulden, als weil er sich in einem wesentlich verschiedenen Bildungskreis bewegte. Um die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts stand man in Italien der humanistischen Bewegung beinahe ebenso fremd gegenüber, wie die Renaissanceperiode sich zur mittelalterlichen Cultur spröde verhalten hatte. Die kirchliche Orthodoxie, damals bereits im Siegeslaufe begriffen, duldete nicht eine Weltanschauung, welche in ihrer genialen Ungebundenheit auch die Schranken des Christenthums zu durchbrechen sich anschickte. Sind nun nicht die Deutungsversuche des Rafaelischen Bilderkreises von dem herrschenden Glaubenssysteme abhängig geworden? Es ist in hohem Grade auffallend, daß Vasari gerade bei der Erklärung solcher Gemälde, welche sich in einem verwandten Gedankenkreise mit der Disputa und der Schule von Athen bewegen, auf sehr großen Ungenauigkeiten ertappt wird. Wie wenig zutreffend ist z. B. die Schilderung des Bilderschmuckes in der Capelle degli Spagnuoli, dem Capitelsaal von S. Maria novella zu Florenz, wie widerwillig das Lob, welches er dem Werke des Francisco Traini in Pisa spendet. „In der Kirche Santa Catarina führt Traini ein Temperabild mit seltsamen Erfindungen aus, welches sehr gerühmt wird." Diese seltsamen Erfindungen zeigen uns in der oberen Hälfte Gott Vater im Kreise der Evangelisten, des Moses und Paulus, unten aber den h. Thomas von Aquino, den tapferen Bekämpfer des Afterwissens und des Irrglaubens, welcher seine Inspirationen sowohl von Gott wie von Platon und Aristoteles empfängt. Während ein Strahlenbündel vom Himmel herab auf Thomas' Haupt sich senkt, gehen andere Strahlen von den Büchern, welche Platon und Aristoteles in den Händen halten — Timäus und Ethik — aus. Zu den Füßen des Heiligen liegt niedergeschmettert der Repräsentant des Irr-

glaubens: Averroës. Die Anklänge an die Rafaelischen Fresken im Vatikan sind unverkennbar. Verstand Vasari das ältere Bild nicht, welche Gewähr besitzen wir für die Richtigkeit seiner Auffassung des zwar jüngern, aber doch vielfach verwandten Werkes, zumal es sich nachweisen läßt, daß in seiner Zeit die Meinungen über den Gegenstand, insbesondere der Schule von Athen schwankten?

Im Jahre 1523 stach Agostino Veneziano, ein Schüler Marc Anton's, die Gruppe im linken Vordergrund. Stimmt er darin mit Vasari überein, daß er keine griechischen Philosophen, sondern die vier Evangelisten hier erblickt, so weicht er doch in der Bezeichnung der einzelnen Gestalten von ihm ab. Den schreibenden Greis, welchen Vasari den Evangelisten Matthäus nennt, hält er für den heiligen Lucas. Die Blätter des aufgeschlagenen Buches füllt er aber mit den Worten des englischen Grußes, und um für sie Raum zu gewinnen, ändert er so viel an der Rafaelschen Composition, daß man nimmermehr das Blatt als eine treue Reproduktion des Bildes annehmen kann. Beinahe gleichzeitig mit Vasari's Buche erscheint ein anderer Kupferstich — Giorgio Ghisi hat ihn gearbeitet —, welcher dem Bilde wieder eine ganz neue Deutung unterschiebt. „Paulus wird zu Athen durch einige Epikureer und Stoiker in den Areopag geführt, erblickt hier den Altar des unbekannten Gottes, erklärt diesen, tadelt den Götzendienst und verkündet das jüngste Gericht und die Auferstehung Christi." Von Vasari weicht diese Auffassung darin ab, daß an die Stelle des Aristoteles Paulus gesetzt wird, von Agostino Veneziano, daß das Bild nicht auf die Geburt Christi, sondern auf die letzten Dinge bezogen wird. Im Anfange des 17. Jahrhunderts ging man noch einen Schritt weiter. Paulus mit einem Philosophen im engsten Bunde erschien für jenen nicht passend. Man stempelte also auch Platon zu einem Apostel und verwandelte ihn (z. B. in Thomassin's Aufstich des Giorgio Ghisi) in den h. Petrus, schmückte die beiden Hauptgestalten des Bildes mit einem Heiligenscheine. Durch alle diese Veränderungen klingt der Gedanke, die Schule von Athen den kirchlich Rechtgläubigen genehm zu machen, durch; mit jeder neuen Veränderung tritt diese Absicht deutlicher in den Vordergrund.

Gegenwärtig einigt man sich ziemlich allgemein in der Annahme, daß Rafael in der Schule von Athen den historischen

Entwicklungsgang der griechischen Philosophie schildert und zwar auf Grundlage des Berichtes, welchen wir Diogenes von Laerte verdanken, in der Disputa oder Concordanz dagegen den theologischen Lehrbegriff, wie er im Laufe der Jahrhunderte vom apostolischen Zeitalter bis zum Schluße des Mittelalters festgestellt wurde, anschaulich machte. Für die Disputa diese Meinung zu rechtfertigen und anschaulich zu machen, bemühte sich am eifrigsten in einer besonderen Schrift der gelehrte Hermesianer J. Braun; die gleiche Aufgabe übernahmen in Bezug auf die Schule von Athen Passavant in seiner bekannten Biographie Rafael's und ein englicher Kunstfreund, Mr. W. W. Lloyd im zweiten Bande der Fine arts quarterly Review. Sie alle gehen von der Voraussetzung aus, daß Vasari's verworrener Bericht für die Deutung der Bilder unbrauchbar sei, den Versuch einer neuen Erklärung nicht hindern könne. Aehnlicher Ansicht von der geringen Autorität Vasari's sind überhaupt die meisten Forscher, welche sich mit den vatikanischen Fresken beschäftigt haben. Nur Hermann Grimm in seinen Essays tritt für Vasari in die Schranken und behauptet, Vasari's Erklärung sei einfach, sie lasse sich zwanglos mit der Interpretation auf Agostino Veneziano's und Giorgio Ghisi's Kupferstichen vereinigen und empfehle sich daher, zumal sie der Rafaelischen Zeit so nahe stehe, zur Annahme.

Jede Figur, die wir in der Disputa oder in der Schule von Athen wahrnehmen, bedeutet eine bestimmte historische Persönlichkeit, ihr Platz auf dem Bilde entspricht genau der Stelle, welche sie in der betreffenden Wissenschaft einnimmt, ihre Stellung und Bewegung, ihr Ausdruck, ja selbst die Wahl und Farbe des Gewandes sind erfüllt von inhaltlichen Beziehungen. Wie die Kirchenlehrer in der Zeit auf einander folgen, so hat sie auch Rafael in der Disputa nebeneinander gestellt, zur Regel ihrer Gruppirung die chronologische Ordnung erkoren. In derselben Weise, wie sich die Gedankensysteme im alten Hellas von Pythagoras bis zur neuen Akademie ablösen, hat sie unser Meister in der Schule von Athen geschildert und dabei Bedacht genommen, dem rathenden Sinne der Beschauer durch Anspielungen, Symbole und Allegorien stets zu Hilfe zu kommen. „Heraklit's schwerverständliche Dunkelheit wird durch sein düstergraues Gewand verdeutlicht, oder wenn man Trendelenburg als Wegweiser benutzt:

die Stiefel, welche die Figur trägt, beweisen die römische Abstammung, lassen auf Epiktet schließen; Theano, Pythagoras' Gattin, hält zwei Finger ihrer Hand empor, um die von Pythagoras erfundenen doppelten Consonanten anzugeben; auf- und abwandelnde Gestalten hinter Aristoteles bezeichnen die Schule der Peripatetiker; durch isolirte Postamente, an welche sich vereinzelte Gestalten lehnen, werden die selbständigen Lehrsysteme versinnlicht; der Jüngling endlich, welcher eiligen Schrittes die Halle verläßt, stellt das Erlöschen der schöpferischen griechischen Philosophie dar." Aehnlich in der Disputa. „Der Charakter der Briefe des heiligen Ignatius wird daselbst durch die Farben seines bischöflichen Gewandes — Gold ist das in Liebe glühende Gelb, Grün die nie täuschende Hoffnung — symbolisirt; der klare einfache Blick ohne Größe und Tiefe gibt einen Bischof sofort als Petrus Lombardus zu erkennen, da sein Stil die gleichen Merkmale an sich trägt." Die Beleibtheit des Thomas von Aquino hat gleichfalls eine mystische Bedeutung, jede Figur enthält überhaupt geheimnißvolle Züge, welche nur vom Kundigen entziffert werden können. Diesem freilich, wenn er die Bilder in einer bestimmten Richtung an seinem Auge vorüberziehen läßt, entrollen sich, in Farbe gehüllt und mit malerischen Zeichen geschrieben, dort die Entwickelung der griechischen Philosophie, hier die Geschichte der mittelalterlichen Theologie.

Wäre auch die Lockung noch so stark, diesen Deutungen nachzugehen, höchstens ihre Richtigkeit in jedem einzelnen Falle zu prüfen — und bei dem bedenklichen Umstande, daß jeder Erklärer neue Lösungen der Bilderräthsel vorschlägt, dieselbe Figur uns z. B. als Heraklit, Demokrit und Epiktet, als Averroës und Zamolxis u. s. w. vorgeführt wird, würde der Stoff nicht mangeln —: wir müßten derselben widerstehen, da erhebliche Einwürfe gegen die Gültigkeit dieser ganzen Auffassung vorliegen, die Untersuchung nothwendig auf das Gebiet künstlerischer Grundsätze verpflanzt werden muß. Denn es handelt sich in dieser Angelegenheit nicht allein um die Erkenntniß der Absichten und Gedanken Rafael's, sondern auch, was uns nicht minder wichtig scheint, darum, ob das Reich der Kunst mit den Grenzen der Schönheit zusammenfalle oder ob es noch in andere, bis jetzt fremdgeachtete Gebiete hinausrücke.

Sind in den Rafaelischen Wandgemälden der Disputa und der Schule von Athen in der That Lehrsysteme auseinandergesetzt, erscheint in denselben die Geschichte einzelner Disciplinen entwickelt, so ruht das entscheidende Gewicht auf der Seite des Inhaltes. Wie bei allen didaktischen Werken wird dann auch hier weder bei der Schöpfung noch bei der genießenden Betrachtung die Phantasie zu erhöhter Thätigkeit herangezogen. Der Beschauer tritt vor das Bild mit der Frage: Was und wen stellt die Gruppe, die einzelne Figur vor? Bei Werken, welche das Lehrhafte ihrer Schilderung nicht betonen, wird dieser Standpunkt der Neugierde augenblicklich überwunden, und das Auge wendet sich sofort zum Genuße der schönen Formen. Hier dagegen fehlt ihm die Muße, die letzteren zu betrachten. Hat der Beschauer den Inhalt nicht schon anderweitig sich angeeignet, so wird er Figur nach Figur, Gruppe nach Gruppe rathend prüfen, ob er auch, was und wen sie vorstellen, erkenne; besitzt er diese Kenntniß schon früher, so wird ihn die Uebereinstimmung des Bildinhaltes mit den vorausgesetzten Vorstellungen ausschließlich beschäftigen. In beiden Fällen wird das Auge unmittelbar von dem Verstande abgelöst, die Richtigkeit der Darstellung als schließlicher Eindruck zurückbleiben.

Die Unterweisung wird im Bilderwerke in angenehmer Form gegeben, aber das Angenehme hat keinen selbständigen Werth, und worauf es vorzugsweise ankommt, das Vorführen längerer Vorstellungsreihen, so kann dieses ohne merklichen Unterschied auch durch gestaltlose Worte geleistet werden.

Auch bei dem Künstler erscheint dann nicht die Phantasie, sondern der Verstand als das wirksamere Organ. Es genügt nicht, daß ihm das Motiv in seinen allgemeinen Umrissen zur freien Belebung überliefert wird, da gerade die bestimmte Folge von Vorstellungen, die Richtigkeit der Schilderung im Besonderen und Einzelnen das Bedeutungsvolle des Werkes bildet. Die Zahl der darzustellenden Figuren, ihre Stellung und Gruppirung, ihr Ausdruck und Charakter, Alles wird dem Künstler vorher angegeben und verdankt keineswegs erst seiner schöpferischen Phantasie das Dasein. Nicht sein Auge oder sein künstlerischer Sinn entscheidet über das Formelle des Bildes.

Da es galt, die Entwickelung theologischer Lehrbegriffe in

der Disputa zu schildern, so mußte Rafael seine Aufmerksamkeit darauf richten, alle Momente derselben, wie sie die Wissenschaft nachgewiesen hat, zur Anschauung zu bringen, dieser Pflicht das Formgefühl unterordnen. Hätte er dieses auf Kosten der Richtigkeit der Darstellung walten lassen, so würde der Inhalt des Bildes verwischt, der didaktische Zweck vereitelt worden sein. Je nachdem die Wirksamkeit eines Theologen in ein früheres oder späteres Jahrhundert fällt, wird ihm der entsprechende Platz auf dem Bilde angewiesen. Zunächst am Altar stehen die Männer des nachapostolischen Zeitalters, ihnen folgen die Männer der späteren Jahrhunderte in strenger chronologischer Ordnung bis zu Rafael's Zeitgenossen, welche an die äußeren Enden der Reihe gestellt sind. Man sieht, daß der Zusammenhang der einzelnen Gestalten nicht wie sonst in dem Bilde selbst geschaut wird, sondern außerhalb desselben besteht, erst durch das Studium der theologischen Disciplin errathen wird. Und erinnern wir uns, daß selbst die Farbenwahl bei den Gewändern, wie z. B. bei dem dunklen Heraklit in der Schule von Athen, keineswegs dem Willen des Künstlers folgt, so können wir kaum anders, als den selbständigen Antheil Rafael's auf die äußere Anordnung einzuschränken.

Beharren wir bei der Annahme, Rafael habe in den beiden Hauptbildern der stanza della segnatura die Schilderung des Entwickelungsganges der theologischen und philosophischen Wissenschaft beabsichtigt, so müssen wir uns entscheiden: entweder sind die gangbaren ästhetischen Ansichten von der Natur und den Grenzen der bildenden Kunst falsch, oder es hat bereits Rafael in beklagenswerther Weise Maß und Gesetz überschritten und die späteren Verirrungen durch seinen Vorgang gerechtfertigt. Wir hegten bisher den Glauben, die Bereicherung unseres Vorstellungskreises, die Anregung des Verstandes gehöre nicht zu den wichtigsten Aufgaben der bildenden Kunst, zwischen der Malerei und der Bilderschrift bestehe der Unterschied, daß die letztere nur conventionelle Zeichen von gleichgiltiger Gestalt kennt, während dort die Form einen selbständigen Werth besitzt. Als geschichtliche Thatsache müssen wir es gelten lassen, daß die christliche Malerei im Beginne ihrer Entwickelung lehrend auftrat; nicht minder historisch begründet ist es aber auch, daß der künstlerische Fortschritt auf der innigeren Durchdringung von Inhalt und Form

beruht, und im vollendeten Kunstwerke die ursprüngliche Trennung beider in eine unauflösliche, unmittelbare Einheit sich verwandelt. Der Bildner, welcher mit dem Dichter in Fülle und Neuheit der Gedanken wetteifern wollte, wandelt bereits eine gefährliche Irrbahn und wird von dem Schicksale bedroht, daß sein Werk von jeder Kunstgattung als ein ihr fremdes zurückgewiesen wird. Bei der Disputa aber und bei der Schule von Athen ging angeblich der Künstler noch weiter und schilderte Gedankenreihen, welche eigentlich nur die reine Wissenschaft entwickeln kann. Was dem Kreise der bildenden Kunst als unveräußerliches Eigenthum angehört: die schöpferische Form, der Guß des Ideengehaltes in sinnliche volle Gestalten, so daß die ganze Bedeutung des Bildes in diesen vom Auge wahrgenommen und zur Phantasie des Beschauers geleitet werden kann — das Alles soll Rafael minder beachtet und das Wirken und Streben nach einer Richtung vorgezogen haben, wo die Heimat der bildenden Kunst nicht sein soll und auch niemals auf die Dauer gewesen ist. Ehe wir diesen Glauben annehmen, wird wohl die Frage gestattet sein, aus welchen Gründen Rafael die didaktische Tendenz zugeschrieben wird. Wir haben gesehen, wie am Schlusse des sechszehnten Jahrhunderts die Schule von Athen eine neue Auslegung erfuhr, weil das Verständniß der Zeit diese begünstigte. Wir wundern uns auch nicht, daß die Gegenwart, nicht mit Unrecht stolz auf die Ausdehnung des angesammelten Wissens, die Fülle und die Neuheit des Stoffes auch bei einem Kunstwerke mit Vorliebe aufsucht, stärker betont und höher schätzt, als es der gesunden Kunstentwickelung frommt. Mußte ja doch jüngst selbst der still fromme, anspruchslose Hubert van Eyck es sich gefallen lassen, daß man die Pilgerschaaren auf dem Genter Altarwerke ethnographisch gliederte, dem heidnischen Priester des uralten Nordens „Germanen und Slawen jedweden Stammes" anreihte.

Hat nicht etwa erst die spätere, von anderen Anschauungen geleitete Zeit in Rafael's Bilder Vorstellungen hineingelegt, an welche der Meister keineswegs dachte? Die älteste Nachricht, die wir von den Bildern besitzen, weiß nichts von denselben. Entscheidet auch dieser Umstand nichts, so zeigt er doch die Möglichkeit einer anderen Auffassung, raubt der von uns angefochtenen den Ruhm ununterbrochener Ueberlieferung bis auf Rafael's Zeitalter.

Aeußere und innere Gründe sprechen dagegen, daß Rafael in der Disputa, um zunächst über dieses Werk das Urtheil zum Abschlusse zu bringen, das abstrakte Motiv des Wesens und der Entwickelung der christlichen Theologie schilderte und die Resultate historischer Gelehrsamkeit in Linien und Farbe umsetzte. Rafael's jugendliches Alter, als er die Disputa schuf, soll nicht gerade als Hinderniß des tiefgelehrten Standpunktes, welchen man dem Meister zumuthet, angesehen werden. Wohl aber dürften folgende Umstände zu beachten sein.

Man sollte meinen, eine mit wissenschaftlichen Anklängen so reich erfüllte Darstellung müßte von langer Hand vorbereitet worden sein. Es zeigt sich aber, daß weder in Rom das Motiv der Disputa lange vorher bedacht wurde, noch auch Rafael sich in der früheren Zeit eingehend mit demselben beschäftigte. Kurz vor Rafael's Ankunft in Rom hatte Sodoma die Decke des Saales mit heiteren mythologischen Bildern geschmückt, welche mit den Rafaelischen Wandgemälden nicht den geringsten Zusammenhang haben, bekanntlich auch größtentheils abgeschlagen wurden, um für Rafael's Werke Raum zu schaffen. Unsern Meister aber überraschte der Ruf nach Rom — und es bleibt noch zweifelhaft, ob mit diesem Rufe gleichzeitig die Bestellung der Wandgemälde erfolgte — so sehr, daß er mehrere begonnene Tafelbilder z. B. die Madonna del Baldacchino unvollendet ließ und florentinischen Freunden die weitere Ausführung anvertraute. Es wird zwar von Einzelnen das Freskogemälde in S. Severo zu Perugia, welches Rafael 1505 anfing aber gleichfalls nur zur Hälfte vollendete, als eine vorläufige Studie zur Disputa bezeichnet. Die Dreieinigkeit, von Engeln und sechs Camaldulenser-Heiligen umgeben, die Composition im Halbkreise erinnert in der That auch an die obere Hälfte der Disputa. Gerade die untere Hälfte des letzteren Werkes hätte aber wegen der Fülle in ihr niedergelegter theologischer Studien einer eingehenden Vorbereitung bedurft; Glorien, wie sie das Bild in S. Severo schildert und die Disputa sodann reicher und glänzender offenbart, waren im italienischen Kunstkreise bekannt und verbreitet genug, um dem Meister keine Schwierigkeiten zu bieten. Noch weniger kann begründet werden, daß die Stelle in einem Briefe Rafael's kurz vor seiner Abreise nach Rom an Domenico de Paris Alfani: „Auch erin-

nere Cesarino (einen Goldschmied zu Perugia) daran, daß er mir jene Predigt schicke" sich auf Rafael's Vorstudien zur Disputa beziehe. Aus einer volksthümlichen Predigt, die Rafael gelegentlich und zugleich mit Liebesliedern verlangt, ist der Vorstellungskreis der Disputa gewiß nicht geschöpft. Daß er aber auf die Quellen selbst zurückging, die scholastischen Werke durchblätterte, in Traversari's Uebersetzung des Diogenes von Laërte sich Rath über die Entwickelung der griechischen Philosophie holte, ist nicht wahrscheinlich, da Rafael eine zusammenhängende gelehrte Bildung, wie sie eine solche Aufgabe nothwendig fordert, nicht besaß. Da Rafael's vorbereitende Beschäftigung mit der Disputa nicht nachgewiesen werden kann, seine literarischen Kenntnisse die Annahme des selbständigen Entwurfes durch den Meister verwehren, so bleibt nur Raum für die Behauptung übrig, dem Künstler sei von fremder Hand der Stoff fertig überliefert worden. Man räth bald auf Papst Julius II., bald auf einen römischen Gelehrten wie Sadoleto, Inghirami, den jüngeren Beroaldo. Der Zweifel, wer die Rolle der Egeria spielt, ob und in welchem Grade Rafael fremden Eingebungen folgte, wäre in Bezug auf die Disputa gelöst, wenn sich der Brief erhalten hätte, den Rafael an Ariost gerichtet haben soll. In diesem Briefe bittet Rafael den Dichter um hülfreichen Rath, wie er auf dem Bilde der Disputa die einzelnen Personen aufzufassen habe und verlangt Auskunft über ihre Herkunft, ihre Lebensverhältnisse. Leider ist der Brief verloren gegangen und nur ein flüchtiger Bericht dritter Hand über seinen Inhalt uns erhalten.

Nichts war in der That häufiger, als daß Bildbesteller auf den Inhalt des Bildes Einfluß übten und den Künstler an eine bestimmte Darstellung banden. Gaye's und Milanesi's Urkundensammlungen liefern zahlreiche Beispiele von Verträgen, in welchen genaue und bis in das Einzelne gehende Vorschriften für den Künstler aufgezählt werden. Die Farbstoffe, welche derselbe gebrauchen soll, werden sorgfältig verzeichnet, Größe und Umfang des Werkes bestimmt, auch die Zahl der Figuren bildet einen gewöhnlichen Gegenstand der Uebereinkunft. Die kostbaren, der Verfälschung ausgesetzten Farbstoffe, die Figurenzahl u. s. w. bildeten die Grundlage bei der Berechnung des Malersoldes, natürlich also mußte vorher eine Einigung darüber erfolgen. Daß die

Freiheit des Künstlers auch in Bezug auf die eigentliche Composition eingeschränkt wurde, kann man wohl kaum als Regel behaupten wollen. Und doch müßte man dieses hinsichtlich der Disputa annehmen, da bei dem angeblichen didaktischen Grundtone derselben die Composition von der Anordnung des gelehrten Stoffes gar nicht zu trennen ist.

Es ließe sich die Frage aufwerfen, ob unter den Humanisten der Curie solche Kenner und begeisterte Verehrer der Scholastik vorhanden waren, wie sie die Deutung der Disputa als gemalte Biographie der scholastischen Theologen voraussetzt, ob die Ciceronianer, die Rhetoren und Stilisten, welche von Petrarca's Zeiten her gegen die strengen Cleriker und deren Anschauungen eine tiefe Abneigung hegten, die rechten Leute waren, um Rafael die Stellung eines Ratramnus oder Amalarius in der Dogmengeschichte richtig zu erklären. Die Betrachtung auf dieses weitschichtige Gebiet zu verpflanzen ist aber gar nicht nöthig, da der Stand der Kunstbildung zu Rafael's Zeiten an und für sich der angeführten Deutung des Bildes allen Boden raubt.

Als Rafael an die Schöpfung der Disputa schritt, hatte er noch keineswegs mit den florentiner Kunsttraditionen gebrochen. Von welchen Anschauungen wurden aber die florentiner Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts gelenkt, welche Compositionsweise wurde von denselben geübt? Ihre Werke strahlen in heiterer Lebensfülle, die Köpfe und Gewänder der Gestalten, die architektonischen Formen und landschaftlichen Linien des Hintergrundes, mit Vorliebe der unmittelbaren Umgebung der Künstler, ihrer nächsten Heimat entlehnt, verleihen den Schilderungen einen scharfen individuellen Charakter, den Schein frischer Gegenwärtigkeit. Mag das Motiv der Bibel oder der Legende entstammen, dramatische Aktionen oder historische Ereignisse dem Bilde zu Grunde liegen, die Sitte und Tracht der Zeit des Künstlers wird stets beibehalten, ihrer Verherrlichung ganz unbefangen die gute Hälfte der Pinselstriche gewidmet. Diese Merkmale füllen aber den Kreis der florentinischen Kunstweise keineswegs aus, noch andere, für die besondere Entwickelung der italienischen Malerei sogar bedeutsamere treten dem Auge des Forschers entgegen. Die reichen Gruppen stiller Theilnehmer, welche regelmäßig die eigentlich handelnden Personen einrahmen, und mit einem glücklichen

Ausdrucke dem Chore der antiken Tragödie gleichgestellt wurden, die prächtigen Männer, die schönen Frauen und anmuthigen Kinder, welche sich im Vordergrunde drängen und auf den Wohllaut ihrer Gestalt die Aufmerksamkeit ziehen, die nackten Torsos, auf deren plastisch reine Darstellung der Fleiß des Künstlers gesammelt erscheint, die Vertheilung der Figuren im Bildraum nach ausschließlich malerischen Grundsätzen, dieses Alles offenbart uns die zweite Seite der italienischen Kunstentwickelung: die Begeisterung für die schöne Form, die liebevolle Beseelung der äußeren Erscheinungsweisen.

Es naht das Reich des klassischen Idealismus. Die Florentiner des fünfzehnten Jahrhunderts bereiten seine Herrschaft wirksam vor, im Beginne des sechszehnten Jahrhunderts wird er an derselben Stätte glorreich in das Leben eingeführt. Daß es neben Michelangelo vor Allen Rafael war, welcher den Idealismus in der bildenden Kunst triumphiren machte, ist bekannt genug.

Wie die Wurzeln des Idealismus in der italienischen Kunst jenen des literarischen Humanismus nahe liegen, so ist auch ihr Wesen enge verknüpft. Der Werth der Schönredner und glatten Stilisten ist freilich oft ganz gering, Langweile und Vergänglichkeit den literarischen Erzeugnissen der italienischen Humanisten eben so häufig aufgeprägt, wie Genußfülle und Unsterblichkeit den gleichzeitigen Bildwerken. Das steht fest und bildet die Brücke zum literarischen Humanismus, daß im Kreise der Idealisten die Gedanken stets unmittelbar mit den Formen und in denselben geschaffen werden. Ihre Werke sind nicht etwa inhaltslos, ihre Phantasie nicht in leerem Formalismus befangen. Wir kennen aus alter und neuer, namentlich aus neuester Zeit Künstler, welche in der einfachen Wiedergabe der äußeren Erscheinungen ein würdiges Ziel finden und sich von diesen vollständig gefangen nehmen lassen, höchstens erheben sie sich soweit über die Wirklichkeit, daß sie einzelne Gestalten verschwommen und aufgedunsen darstellen, gleichsam als ob diese dadurch eine allgemeinere Bedeutung gewinnen würden. Nachträglich erst suchen sie nach Namen und passenden historischen Situationen. Von einer solchen Heuchelei hält sich der Rafaelische Künstlerkreis durchaus fern, ebensosehr aber auch von der genügsamen Sitte, nur durch symbolische Hilfen und äußere Attribute an das Wesen der dargestellten Persön-

lichkeiten zu erinnern. Greifbar und anschaulich gestaltet sich bei dem in Wahrheit schaffenden Künstler jede Idee, die er hegt, Denken und Sehen fällt bei ihm zusammen, alles stoffliche Interesse als solches wird zurückgedrängt, der ganze Ideengehalt in durchsichtiger Form verkörpert, neben und außerhalb welcher nichts mehr am Kunstwerke besteht, weil Alles in ihr aufgegangen ist.

Gilt es, eine historische Thatsache zu verkörpern, durch die Ueberlieferung festgestellte Persönlichkeiten, sei es einzeln, sei es zur Gruppe vereinigt, zu bilden, so wird alles Zufällige von der Darstellung abgestreift; es schwinden in der Künstlerphantasie die Namen, alles von Außen Hereingetragene und nur äußerlich Bedeutsame, sie hält allein das allgemeine Menschliche, das Ewige fest, löst den psychologischen Kern von den geschichtlichen Umhüllungen ab, und gibt jenem, von einem vollendeten Formensinn unterstützt, in der Darstellung allein Raum. Man denke nur an die Propheten und Sibyllen, so wie an die Vorfahren Mariä an der Decke der sixtinischen Kapelle. Michelangelo hat die Gestalten der letzteren mit einer solchen Lebensfülle ausgestattet, eine solche Mannigfaltigkeit in die Gruppirung, in den Ausdruck und die Stimmung gelegt, daß das Namen- und Geschichtslose der dargestellten Persönlichkeiten gar nicht bemerkt wird. Auch bei den Propheten und Sibyllen sehen wir den Meister, wenig bekümmert um die besondere traditionelle Bedeutung der einzelnen Figuren, auf das Ziel unmittelbar ergreifender psychologischer Schilderung lossteuern. In den zwölf Gestalten wird die höhere Inspiration, die Ahnung und die Begeisterung, die Trauer über die Gegenwart, die gespannte Erwartung, der Jubel über die klar geschaute Zukunft charakterisirt, die Idee des Prophetenthums durch Form und Ausdruck vollendet versinnlicht. Doch Michelangelo mag vielleicht nicht als mustergiltiges Beispiel angenommen werden, da von ihm eine gewisse Gewaltsamkeit der Gedankenbildung behauptet wird. Zeigt aber nicht Rafael in seinen Werken die gleiche Richtung der Phantasie? Sind nicht insbesondere seine Madonnenbilder aus der römischen Periode durch den Wohllaut des Ausdruckes, die Fülle reiner Formen bedeutsam? Man denke die ideale Schönheit des Kindes und der Mutter weg, man sehe ab von den zart geschilderten psychologischen Motiven der Mutterliebe und der Mutterfreude, und man wird nicht

blos das Rafaelische der Werke, sondern das Künstlerische überhaupt vermissen. Auch der kirchlich Fromme und positiv Gläubige, wenn er sich halbwegs die Naivität und Unbefangenheit der Empfindung gewahrt hat, wird in einer Rafaelischen Madonna die Mutter Gottes wahrnehmen. Während aber bei den reinen Devotionsbildern die andächtige Gesinnung nur eines äußeren Anstoßes bedarf, um in Fluß zu kommen, auch eine formell gleichgiltige, selbst häßliche Gestalt — man erinnere sich an die schwarzen Marienbilder — unter Umständen effektvoll erscheint; äußern Rafael's Madonnen weit über die kirchlichen Kreise hinaus ihre volle Wirkung und wecken überall die Begeisterung für das vollendet schöne, weibliche Wesen, bringen die Größe und Herrlichkeit des Mutter gewordenen Weibes zur Erkenntniß. Wenn ein alter Grieche aufstäude, er würde, auch ohne in den Mariencultus eingeweiht zu sein, vor den Rafaelischen Madonnen sich beugen, wie wir trotz der veränderten religiösen Anschauung im olympischen Zeus die Nähe Gottes ahnen.

Aus einem festbegrenzten historischen Lebenskreise herausgegriffen sind Rafael's Tapetenkartons, Begebenheiten aus der Apostelgeschichte bilden den Gegenstand der Schilderung. Auch hier scheint das Lehrreiche die Auffassung zu bestimmen und dennoch bewegte sich Rafael in keinem Bilderkreise so wenig beirrt von äußeren Einflüssen, so frei und unbefangen, wie in den Tapetenentwürfen. Zur Erkenntniß seiner Natur und seiner künstlerischen Auffassungsweise bietet daher ihr Studium die trefflichste Handhabe. Auch hier waltet das psychologische Interesse an den Motiven durchaus vor; es humanisirt und überträgt Rafael in den allgemein giltigen, ewig lebendigen Empfindungskreis das zufällige historische Ereigniß; auch hier hat sich die Phantasie des Künstlers an das Werk gesetzt, um auf Grundlage des Gegebenen bald innere Seelenbewegungen in einer Reihe dem Auge erschlossener Charaktere zu schildern, bald den Vorgang zu einer dramatischen Handlung zu gestalten, stets durch fein abgewogene Linien, contrastirende Gruppen und die stilische Haltung des Bildes den geistigen Gehalt des dargestellten Momentes gegenwärtig zu machen. Ja selbst in den vatikanischen Fresken, wo doch ein fremder Wille des Künstlers Absichten vielfach kreuzte, die Gefahr nahe war, daß sich die Malerei zu schmeichelhaften Complimenten für den Bilder-

besteller herabwürdige, bricht sich dieses Streben siegreich Bahn und schafft z. B. aus dem sprödesten Stoffe, welcher wohl jemals der Malerei geboten wurde: wie durch ein Segenszeichen des Papstes Leo IV. der Brand in der Petrivorstadt gelöscht wird, ein großartiges dramatisches Gemälde, welches für sich selbst spricht und den historischen Vorgang gänzlich in den Hintergrund rückt. Vortrefflich charakterisirt Burckhardt in seinem Cicerone den Burgbrand mit folgenden Worten: „Rafael schuf das stilgewaltigste Genrebild, welches vorhanden ist. Hier sind lauter rein künstlerische Gedanken verwirklicht, frei von der letzten historischen oder symbolischen Rücksicht im Gewande einer heroischen Welt.“

Wir fragen nun: Ist es wahrscheinlich, ist es möglich, daß Rafael gerade bei demjenigen Werke, welches ihn in den Kreis der Idealisten einführen sollte, den entgegengesetzten Weg einschlug, daß er bei der Schöpfung der Disputa allein eine Ausnahme von dem höchsten Künstlergesetze seiner Zeit machte und sich mit der äußerlichen Zusammenstellung von Portraitgestalten begnügte, die keine von der Phantasie wahrnehmbaren Beziehungen unter einander haben? Ist es nicht ungleich wahrscheinlicher, daß Rafael auch hier wie überall seinem Genius folgte, aus dem gegebenen Stoffe, einer an sich abstrakten Vorstellung, den künstlerischen Gedanken aushob und diesen als seine eigentliche Aufgabe verkörperte? Die Theologie im Laufe ihrer wissenschaftlichen Entwickelung zu schildern ist nicht die Sache der Malerei, und selbst wenn dieser Gegenstand so gefaßt wird, daß die Vertreter der verschiedenen Richtungen neben einander gereiht, nur die äußeren Schicksale der Wissenschaft durch Vorführung zahlreicher historischer Personen uns beschrieben werden, bleibt dieses ein unkünstlerischer Nothbehelf. Was dem Auge vorgeführt werden muß, was die Phantasie an der Vorstellung als das Allgemeingiltige bewahrt, ist der Widerschein der religiösen Erkenntniß in den verschieden gearteten Individuen. Das Begreifen und Erkennen selbst kann freilich nicht malerisch dargestellt werden, wohl aber rufen die mannigfachen Stufen und Weisen der Erkenntniß, welche die innere Natur des einzelnen Menschen vollständig erfüllen, zu scharf ausgeprägten psychologischen Charakteren sich verdichten, den malerischen Formensinn wach und geben Raum

zur Gestaltenbildung, wie ihn der Idealismus nicht reicher und freier wünschen kann. Es sind namenlose, aber ewig giltige, unmittelbar verständliche Typen der dunklen Ahnung und hingebenden Begeisterung, der zurückhaltenden Forschung und des unbedingten Glaubens, welche stets wahr bleiben werden, so lange der Geist nach der Erkenntniß des Göttlichen strebt.

Daß diese Behauptung nicht ohne ein gewisses Zagen, ob sie nicht auch mißverstanden werde, ausgesprochen wird, daß es überhaupt nöthig erscheint, zu sagen und ausdrücklich zu betonen: Die Kunst raisonnirt nicht, am wenigsten eine Kunst, welche nebenbei dekorative Zwecke verfolgt, legt kein günstiges Zeugniß für die moderne Kunstbildung ab. Die Sache liegt doch so einfach und klar. Man betrachte nur die zahlreichen Entwürfe, welche uns von der Disputa und von der Schule von Athen erhalten sind. Auch wenn man den Mangel des Bildnißartigen in denselben nicht hervorhebt — das könnte ja der weiteren Ausführung vom Künstler überlassen worden sein — so muß doch die vollkommene Deutlichkeit und Bestimmtheit des Charakters, die sich in den nackten Figuren offenbart, auffallen. Die Wendungen und Stellungen derselben drücken bereits mit aller Sicherheit aus, was jede einzelne Gestalt bedeutet, welchen Antheil an der Handlung sie nimmt. Dieses wäre nicht möglich, wenn nicht in der psychologischen Schilderung der Kern der Darstellung steckte. Und weiter. In dem ausgeführten Wandgemälde selbst bemerken wir neben Gestalten, welche ein besonderes historisches Costüm tragen, als Päpste, Cardinäle, Bischöfe, Mönche charakterisirt sind, eine große Zahl von Figuren, in ideale Gewänder gehüllt. Während bei den ersteren die Tracht, der Nimbus, der beigeschriebene Name oder andere Erinnerungszeichen bestimmte geschichtliche Persönlichkeiten uns erkennen lassen, schließt bei den anderen, die überdieß den Vordergrund einnehmen, Zeichnung und Ausdruck jeden solchen Gedanken aus; es zeigen sich uns dieselben als psychologische Charaktere, welche die verschiedenen Weisen und Grade des Begreifens verkörpern, die einfach menschlichen, idealen Beziehungen zur geoffenbarten göttlichen Wahrheit versinnlichen. Liegt nicht darin eine feste, vom Künstler selbst beabsichtigte Handhabe zur richtigen Auffassung seines Werkes, so hätte er gedankenlos oder inkonsequent gehandelt. Sind alle uns vorgeführten Gestalten

nur die historischen Vertreter der theologischen Wissenschaft, alle gleichmäßig der christlichen Dogmengeschichte entlehnt, so mußten sie auch gleichmäßig vom Künstler geschildert werden. Für eine Theilung, so daß die Einen in realen Bildnissen, die Anderen — und unter diesen angeblich seine Zeitgenossen — in idealen Typen uns entgegentreten, war kein Grund vorhanden. Nur wenn wir annehmen, daß Rafael schon in der ursprünglichen Conception das Motiv nach psychologischen Grundsätzen gliederte und auf historischem Hintergrunde eine ideale Charakterschilderung entwarf, die Gemeinde der Gläubigen, nicht wie sie dem gelehrten Verstande, sondern wie sie der Phantasie erscheint, vorzugsweise darstellte, kann jenes Doppelelement in der Composition erklärt werden.

Man meint gewöhnlich, das Motiv der Disputa und desgleichen jenes der Schule von Athen sei so neu, so unerhört in der Kunstwelt, daß Rafael von der gewöhnlichen Schilderungsweise keinen Gebrauch machen konnte und gleichfalls in neuer und unerhörter Weise das Werk der malerischen Darstellung begann. Nichts irriger als diese Ansicht: im Kreise der Poesie, wie auch in jenem der bildenden Künste waren engverwandte Motive schon vielfach bearbeitet worden. Von Anderen wurde darauf hingewiesen, daß die allegorische Poesie Dante's und Petrarca's die gleichen Töne anschlage, welche in Rafael's Bildern klingen. In der Deckenfigur der Theologie erinnern der Kranz der Olivenblätter und die Gewandfarben: Roth, Grün, Weiß, an Dante's Beatrice. Die Trionfi Petrarca's führen uns ähnliche Reihen von Weltweisen und Dichtern vor, wie sie in der Schule von Athen und auf dem Parnasse geschildert werden. Im Trionfo d'amore (IV) treten vor sein Auge die Dichter, welche die Gewalt der Liebe empfunden und besungen hatten. Gar viele der Namen, mit welchen Vasari die Gestalten auf dem Parnasse bezeichnet, lernen wir bereits in Petrarca's Gedicht kennen: Pindar, Virgil, Ovid, Tibull, Properz, Catull. Wichtiger aber noch als der Gleichklang der Namen ist das unmittelbare Aneinanderreihen der Männer der antiken und der italienischen Welt, Homer's und Dante's, Anacreon's und Guittone's von Arezzo, welches auch auf Rafael's Bild wiederkehrt und eine stark ausgeprägte, dauernde Kunstsitte andeutet. Der Trionfo della fama (III) enthält

eine Vision der großen Geisteshelden des Alterthums, obenan Platon und Aristoteles, aber auch Pythagoras und Xenophon, Demokrit und Heraklit, Archimedes und Diogenes fehlen nicht, nicht die Männer, nach welchen wir gewöhnlich in der Schule von Athen ausspähen.

Im vierten Gesange des Inferno beschreibt Dante die Genossenschaft der antiken Helden, Sänger und Weisen, welche abseits von den Erzvätern in der Vorhölle lagern:

Nachdem ich mehr die Augen nun erhoben
Sah ich den Meister Jener, die durch Wissen
Berühmt, im Kreis der Philosophen sitzen,
Ihn, die Bewund'rung, die Verehrung Aller;
Dort sah ich ferner Sokrates und Plato,
Die vor den Andern ihm am nächsten stehen;
Demokrit, der die Welt dem Zufall zuschreibt,
Empedokles, Diogenes und Thales,
Anaxagoras, Heraklit und Zeno.
Ich sah der Qualitäten wack'ren Sammler,
Den Dioskorides, auch Orpheus, Tullius,
Livius und Seneca, den Moralisten,
Euklid den Geometer, Ptolomäus,
Hippokrates, Gallienus, Avicenna,
Averroës den großen Commentator.

Der zehnte Gesang des Paradieses erzählt, wie dem zum Sonnenkreise emporgestiegenen Dichter durch den Mund des Thomas von Aquino die Gemeinde heiliger Theologen erläutert wird. Petrus Lombardus, Boëthius, Isidor, Beda, mit den gangbaren Bezeichnungen der Gestalten auf der Disputa gleiche oder ähnliche Namen werden genannt. Ueberhaupt mahnt die Compositionsweise im Paradiso, die Zusammenstellung von Vertretern einer Idee zu geschlossenen Gruppen, welche die verschiedenen Planeten bewohnen, in auffallender Weise an die Motive in der stanza della segnatura.

Auf dieselben stieß Rafael in einem noch viel näheren Kreise. In der Reimchronik, welche sein Vater Giovanni zu Ehren des Herzogs Federico von Urbino gedichtet hatte, wird auch dieses Fürsten Liebe zu den Künsten und Wissenschaften gepriesen. Der Errichtung des prächtigen Büchersaales im neuen Palaste wird

Erwähnung gethan, der Reichthum und die Mannigfaltigkeit der hier gesammelten Schätze aufgezählt. Bei dieser Gelegenheit wirft der Dichter einen Blick auf die verschiedenen Kreise der Bildung und führt an, aus welchen Quellen das Wissen geschöpft werde. Und da lernen wir denn die heilige Genossenschaft der Theologen, die Philosophen, die nicht minder heilige Gemeinde der großen Dichter und die Juristen kennen, dieselben Gruppen, die auch in der stanza della segnatura ihre Verherrlichung und Verkörperung gefunden haben. Die Stelle in der Reimchronik lautet:

Primo di quel colegio sacro e sancto
Theologi divoti l'opre tucte
coperte e ornate de mirabil manto.
E le scripture possa che constructe
de Philosophi antichi al mondo fuoro
quante hogi se ne trova ivi en reducte.
Le storie tucte, el sacro consistoro
de chiar Poeti e i nobili Legisti.

Zu dieser Gliederung des ganzen geistigen Lebens mochte den alten Giovanni vielleicht der Bilderschmuck angeregt haben, welchen der Herzog von Urbino für seinen weitberühmten Büchersaal angeordnet hatte. Von einem der flandrischen Künstler, welche sich damals, wie wir wissen, in Urbino aufhielten, ließ er die großen Helden des Wissens und Glaubens mit portraitmäßiger Lebendigkeit malen und die Bilder in der Bibliothek aufstellen. Man sah da neben Platon und Aristoteles die Heiligen Augustinus und Hieronymus, neben Seneca und dem mit der Krone geschmückten Ptolomäus Vittorin da Feltre und Bessarion, neben Dante den heiligen Thomas von Aquino. Nach diesen jetzt im Musée Napolon III. bewahrten Gemälden übte sich der jugendliche Rafael und gab sie in flüchtigen Federzeichnungen wieder. Die Kunstakademie von Venedig besitzt unter ihren Schätzen noch die Rafaelischen Skizzen. Hat sich vielleicht Rafael, als er in Rom an das Werk schritt, jener Stelle in der Reimchronik seines Vaters und der im Palaste von Urbino aufgestellten Bilder erinnert?

Es steht das Eine und das Andere fest: Die Ideen, welche dem Gemäldekreise des vatikanischen Saales zu Grunde liegen, erfreuten sich bereits vor Rafael einer gewissen Beliebtheit und

ihre künstlerische Darstellung wurde schon frühzeitig versucht. Bis in das tiefere Mittelalter kann man die Anfänge derselben verfolgen. Die christlichen Tugenden, die freien Wissenschaften und Künste, ihre historischen Vertreter und allegorischen Verkörperungen sind regelmäßige wiederkehrende Gegenstände in der gothischen Plastik. Der encyclopädischen Richtung in der Cultur des dreizehnten Jahrhunderts entsprachen solche Motive auf das Trefflichste. Nicht übersehen darf dabei werden, daß selbst in dieser Zeit die Darstellung der historischen Vertreter der verschiedenen Disciplinen keineswegs genügte, sondern die künstlerische Phantasie es liebte, die letzteren in allegorischen Figuren gleichsam in Aktion zu setzen. Pythagoras, Gerbert, Archimedes, Platon, Ptolomäus sind alle mit geringer Abwechslung der Geberde, meistens gleichmäßig schreibend geschildert, über ihnen aber die Musik, Arithmetik, Geometrie, Philosophie, Astronomie durch charakteristisches Beiwerk besonders versinnlicht. Ob Rafael diese in der mittelalterlichen Kunst gangbaren Kunsttypen seiner Aufmersamkeit würdigte, darüber gibt es keine Gewißheit. Oertlich nahe gelegen waren ihm aber die Wandgemälde des Capitelsaals von S. Maria Novella. Daß er dieses hervorragende Werk des vierzehnten Jahrhunderts während seines florentiner Aufenthaltes niemals betrachtet hätte, läßt sich schwer annehmen. Und welche Gegenstände werden hier geschildert? Auf der einen Seite erblicken wir die siegreiche Kirche. Die beiden höchsten Gewalten der Erde, der Papst und der Kaiser thronen vor der Kirche, welche durch das Bild des florentiner Doms angedeutet wird, umgeben von berühmten Zeitgenossen wie Petrarca, Cimabue, Giotto, Arnolfo, sie sind Zuschauer der Vertreibung der Kirchenfeinde und der Bekehrung der Irrgläubigen, die der Künstler halb allegorisch, halb historisch in breiten Zügen behandelt. Während hier die Heerde Christi durch wachsame Hunde vor den Angriffen der Wölfe bewahrt wird, entfalten dort die Genossen des heiligen Dominicus, tapfere Streiter, die Macht ihrer Beredsamkeit und lenken die Gemüther der Zweifler und Ungläubigen zur richtigen Einsicht. Auf der entgegengesetzten Wand ist der „spiritus sapientiae“ in der Gestalt des Thomas von Aquino verkörpert, der von Moses, David, Salomon, den Evangelisten und dem h. Paulus umringt, über die Ketzer Arius, Sabellius, Averroës triumphirt, sich über die im unteren Plane

dargestellten Repräsentanten der sieben freien Künste, des menschlichen und göttlichen Rechtes, der verschiedenen Formen des theologischen Wissens erhebend. Wenn man von dem Compliment, welches der Maler dem Dominikanerorden spendet und von dem mittelalterlich-symbolischen Anklange absieht, erkennt man dieselben Grundideen, welche uns in der Disputa und in der Schule von Athen entgegentreten.

Wird zugegeben, was im Angesichte der angeführten Thatsachen schwerlich abgeleugnet werden kann, daß die Hauptmotive der Disputa und der Schule von Athen aus der Reihe der damals gangbaren Kunstvorstellungen keineswegs herausfallen, so schwindet auch jeder Grund zur Annahme, der Künstler, von der Neuheit des Gegenstandes betroffen, hätte die übliche Darstellungsweise hier bei Seite gesetzt und nothwendig einen bisher unerhörten Ton der Schilderung angeschlagen. Wir dürfen es demnach schon wagen, die Disputa im Sinne des idealen Stiles, wie er im Rafaelischen Zeitalter herrschte, zu deuten.

Die Disputa kann nicht füglich als ein vereinzeltes Bild, sondern muß als ein wesentliches Glied des Bilderkreises, welchem die stanza della segnatura gewidmet ist, betrachtet werden. Die vier Hauptgemälde ergänzen und erklären sich in ihrem Inhalte gegenseitig; aber auch in der gleichartigen Composition und Form muß der Zusammenhang der Hauptbilder sich äußern, die innere Verwandtschaft auch für das Auge und die Phantasie sich offenbaren. Rafael begann zwar zunächst mit der Ausführung der Disputa, hatte aber gleichzeitig schon die übrigen Gemälde in ihren wichtigsten Zügen vorbereitet, auf den Einklang des Stiles, auf die Gleichartigkeit der Auffassung mit den andern Bildern Bedacht genommen. Diese unmittelbaren Beziehungen gestatten und berechtigen, Schwierigkeiten in der Deutung des einen Gemäldes aus dem Wesen der anderen zu lösen, insbesondere, wenn die Schwierigkeiten erst durch spätere Erklärer in das Werk hineingetragen wurden.

Nicht der geringste Schatten eines Zweifels regt sich im Angesichte des Parnasses über die künstlerischen Absichten des Künstlers, nicht entfernt wurde jemals daran gedacht, hier die Entwickelungsgeschichte der Poesie zu finden. Es ist die geistig angeregte, in stiller Wonne und lautlosem Genusse ruhende Ge-

nossenschaft begeisterter Sänger, die wir in dem Bilde schauen, angelehnt an einen mythischen Hintergrund, vermischt mit historischen Dichtertypen, welche sich aber der psychologischen Zeichnung des allgemeinen poetischen Lebens, des befriedigten, unwandelbar heiteren Daseins willig einordnen. Sträfliche Neugierde allein kann bei der Frage fest beharren, welche Zeitgenossen von Rafael in den Kreis der neueren Dichter insbesondere aufgenommen wurden. Ob die Namen Tebaldeo, Sannazaro, Sansecondo u. A. genannt werden dürfen, ist für das Verständniß und den Genuß des Werkes vollkommen gleichgültig, vom Künstler selbst überdieß durch die gemeinsame ideale Tracht, die er den Alten wie den Jüngeren — Dante ausgenommen — verlieh, das Kleben an den zufälligen Bildnißzügen als unstatthaft erklärt worden. Oder bringt es etwa ästhetischen Gewinn, wenn wir den Namen des Mädchens erfahren, welches dem Meister für die sixtinische Madonna zum Modelle saß, ist nicht eben das die wahrhaft künstlerische That, daß in dem Madonnenkopfe das aus der Wirklichkeit herausgegriffene Bild gänzlich aufgehoben und begraben ist?

Der geistigen Genossenschaft, welche der Parnaß schildert, reiht sich in der Disputa die Gemeinde der Gläubigen, der Träger und Bewahrer der christlichen Offenbarung, an. Auch hier erblicken wir auf historischem Hintergrunde das allgemeine ideale Moment, wie die Erkenntniß des Göttlichen in den verschieden gearteten menschlichen Gemüthern immer und ewig sich äußert, verkörpert, den geschichtlichen Typen der Kirchenlehrer die namenlose Gemeinde der Forschenden, Ahnenden, Gläubigen und Wissenden, lauter scharfausgeprägte psychologische Charaktere, in lebendiger dramatischer Bewegung begriffen, gegenübergestellt. Mit dieser allen Hauptgemälden der stanza della segnatura gemeinsamen Gliederung verbindet sich noch eine andere, welche aus der besonderen Natur des Motives hervorgeht. Den Gegenstand der religiösen Erkenntniß bildet die himmlische Offenbarung, deren getrübter Wiederschein das irdische Auge berührt, deren unmittelbares Schauen den Vollendeten und Seligen allein zu Theil wird. Rafael, indem er in seinem Bilde Himmel und Erde verband, dort die geoffenbarte Gottheit im Kreise der Auserwählten darstellt, hat nicht allein Grund und Wesen des christlichen Glaubens versinnlicht, sondern auch gleichzeitig Raum für die weitere

Gliederung in die Gemeinde der vollendeten und die der strebenden Gotteserkenner gewonnen. Mit der tieferen Auffassung der Idee geht die künstlerische Freiheit Hand in Hand. Was zunächst dazu dient, jene klarer und schärfer zu bestimmen, wird auch ein fruchtbares Formenprinzip, von welchem die Composition ausgeht, in welchem die stilistische Anordnung und Gestaltung des Werkes wurzelt.

Eine Wolkenschichte, von Engeln getragen, theilt die Disputa in zwei Hälften und trennt die Gemeinde der unten am Altar versammelten streitenden Kirche von den Auserwählten des Himmels. Hier oben im Mittelpunkte thront Christus, von der demuthsvollen Maria und seinem Vorläufer, dem auf ihn weisenden Johannes, umgeben. Ueber der Glorie, welche Christum einschließt, erhebt sich die majestätische Gestalt des segnenden Vaters, unten schwebt das Symbol des Geistes, an welches sich vier Engel, die Träger der vier Evangelien, anreihen. Zu beiden Seiten des göttlichen Thrones, auf den Wolken ruhend, gewahren wir die Repräsentanten der verschiedenen heiligen Ordnungen, auserwählte Männer des alten und neuen Bundes, jeder Einzelne für einen ganzen Stand oder ein Weltalter eintretend. Bestimmte Attribute charakterisiren die einzelnen Persönlichkeiten, die ohnehin durch vielhundertjährige Tradition zu förmlichen Typen sich gestaltet hatten und jedem Beschauer bekannt waren. Männer des alten und neuen Testamentes wechseln regelmäßig mit einander ab; die Nimben bezeichnen die letzteren, an den ersteren bemerkt man namentlich den gemeinsamen Zug, daß sie es nicht wagen, ihr Antlitz zum geoffenbarten Gotte zu erheben, sondern in sich gekehrt oder das Haupt nach außen wendend erscheinen. Auch hier stoßen wir also auf einen genialen Griff, wie er an Rafaelischen Werken so oft bemerkt wird. Eine tiefe geistige Fassung der dargestellten Persönlichkeiten verbindet sich unwillkürlich mit der reichsten Formengebung. Die scharfe Betonung des Verhältnisses des alten und neuen Bundes zur Offenbarung verlieh dem Künstler das Recht zur Mannigfaltigkeit der Schilderung, zu entsprechenden Contrasten des Ausdruckes.

In Bezug auf Namen und Bedeutung der einzelnen Gestalten weichen die Meinungen der Erklärer nur wenig auseinander. Am weitesten im Vordergrunde, als Führer der himmlischen

Gemeinde erblicken wir die Apostelfürsten: Petrus und Paulus. Ihnen reihen sich die Patriarchen Adam, in der stillharrenden Stellung, wie sie ihm die Poesie und Kunst des Mittelalters zuzuschreiben liebte, und Abraham mit dem Opfermesser an. Zwei durch ihre Schriftthätigkeit hervorragende Apostel nehmen den dritten Platz auf jeder Seite ein, neben Adam der Evangelist Johannes, neben Abraham Jacobus der jüngere, der Blutsfreund des Herrn. Die Attribute lassen in den nächstsitzenden Gestalten den königlichen Sänger David und den lichtstrahlenden Moses erkennen. Auf sie folgen sodann im Diakonengewand der erste Märtyrer Stephanus und — neben David — der römische Nationalheilige und Märtyrer Laurentius. Nur die letzten, halb schon von Christi Wolkenthron verhüllten Figuren lassen über ihre Bedeutung Zweifel übrig. Der regelmäßige Wechsel zwischen Typen des alten und neuen Testamentes, der bisher beobachtet wurde, der Mangel des Nimbus, den wir an christlichen Heiligen nicht vermissen dürften, führt zu der Annahme, daß auch hier alttestamentarische Gestalten dargestellt sind. Man bemerkt ferner, daß die einzelnen Paare, welche dem alten Bunde entlehnt sind, den verschiedenen Weltaltern entsprechen. Auf Adam folgt Abraham, diesem reiht sich Moses und endlich David an. Folgerichtig müssen die den Reigen schließenden Figuren den spätesten Zeiten des Judenthumes angehören. Die kriegerische Tracht des Einen deutet den Helden, das verhüllte Haupt des Anderen einen Propheten an. Wer wird nicht sofort an Judas den Makkabäer erinnert, welchen das Mittelalter unter die „neuf preux" zählte, dessen Glaubenseifer und religiöse Begeisterung in vielen Gedichten gepriesen wurde, dessen Heldengestalt, der Kunst des Mittelalters wohl bekannt, sich noch im sechszehnten Jahrhunderte einer großen Beliebtheit erfreute? Ist die Kriegerfigur neben dem h. Stephanus als der letzte große Mann des alten Testamentes festgestellt, so darf wohl auch eine Deutung für die gegenübersitzende Prophetengestalt versucht werden. Die Bibel bringt mit dem Makkabäer den Propheten Jeremias in Verbindung und läßt ihn jenem ein unüberwindliches heiliges Schwert darreichen. In der That erscheint auch der schwer ernste Ausdruck des Kopfes mit dem üblichen Typus dieses Propheten in vollkommenem Einklange.

Wir wenden uns zur Betrachtung der irdischen Gemeinde, welche sich um den Altar versammelt hat und ihren äußeren Einigungspunkt in dem Symbole der Offenbarung, in dem sinnlichen Zeichen der Gegenwart Gottes auf Erden, der Monstranz auf dem Altare besitzt, ihre tiefere Einheit aber darin findet, daß sie alle von der plötzlichen Erscheinung des geoffenbarten Himmels selbst durchbebt und ergriffen werden. Als historische Figuren treten uns und zwar vom Meister selbst durch Attribut, Tracht oder scharfe Portraitbildung charakterisirt folgende Gestalten entgegen. Zunächst die vier Kirchenlehrer auf Thronstühlen ruhend, theils mit dem Erfassen der religiösen Wahrheit durch den Gedanken beschäftigt, theils mit ahnungsvoller Begeisterung auf die Quelle der Offenbarung den Blick gerichtet. Links vom Altare erkennen wir den h. Hieronymus mit dem Löwen, neben ihm Papst Gregor den Großen, gegenüber sitzen der h. Ambrosius und dem Vordergrunde genähert der h. Augustinus, mit einem nachschreibenden Jünglinge zur Seite. Bücher, welche den Kirchenlehrern zu Füßen liegen und die Titel ihrer Hauptwerke tragen, machen die unterscheidende Charakteristik derselben vollständig.

Hinter dem h. Augustinus erblicken wir in der Tracht seines Ordens, durch den Nimbus ausgezeichnet, Thomas von Aquino, den doctor angelicus, an dessen Schriften sich Christus selbst erfreute, und in seiner Nähe, den Geist und das Auge in das aufgeschlagene Buch versenkt, durch Hut und Mantel eines Cardinals charakterisirt, den seraphischen Doktor Bonaventura. Da das Mittelalter neben den vier großen Kirchenlehrern, welche die Thronstühle einnehmen, namentlich die heiligen Thomas von Aquino, Bonaventura und Leo den Großen als Lehrer der Christenheit verehrte, so würde es nahe liegen, die Papstfigur zwischen den beiden Scholastikern auf Papst Leo den Großen zu deuten, wenn nicht das Märtyrersymbol der Palme in ihrer Hand dieß wieder zweifelhaft machte und wenn nicht angeblich der Name des Papstes Anaklet sich ehedem im Heiligenscheine eingeschrieben gefunden hätte.

Ohne alle Handhabe ließ uns der Künstler bezüglich der Papstgestalt (rechts vom Beschauer) auf der ersten Stufe des Altarbaues. Als hätte er eine wunderbare Offenbarung geschaut,

so tritt uns dieser kräftige, mit besonderer Vorliebe von Rafael behandelte Mann entgegen. Begeistert wendet er das Auge nach oben, Staunen hat die Seele ergriffen, unwillkürlich drückt die Bewegung der Hand das Zurückbeben vor der Wundererscheinung aus, während in der andern das geschlossene Buch nur noch mechanisch ruht. Wo Wunder sprechen, hat das geschriebene Wort keine Bedeutung. Weil die sichere Handhabe, auch jedes Zeugniß der Zeitgenossen fehlt, so können wir auch nicht, welchen Papst hier Rafael darstellen wollte, entscheiden, ob Innocenz III., der über das Altarsacrament schrieb, ob Urban IV., welcher das Fronleichnamsfest stiftete? Wenn bei dieser Gestalt Charakter und Auffassung den Rückschluß auf eine historische Persönlichkeit entschuldigen, so können zwei andere Figuren — die beiden Bischöfe hinter den knieenden Jünglingen auf der Gegenseite — nur als einfache Bildnisse Rafaelischer Zeitgenossen angenommen werden, mit welchen der Meister, florentinischer Kunstsitte folgend, sein Werk schmückte, ohne sich weiter über ihre geringen Beziehungen zum Inhalte des Bildes Gedanken zu machen. Es ist möglich, daß man bei dem Durchforschen von Portraitsammlungen aus dem sechszehnten Jahrhundert auf die Namen dieser beiden Bischöfe noch stoßen wird, gewiß wird man aber dann auch finden, daß es sich nur um eine damals gewöhnliche Huldigung, Gönnern und Freunden des Künstlers dargebracht, handelte.

Unbestritten dagegen ist die Wiedergabe der Züge des gotterfüllten Malers Fra Angelico da Fiesole in dem Dominikanermönche am äußersten Rande des Bildes (links vom Beschauer), und ebenso entdecken wir im Hintergrunde der anderen Seite die Gestalt des lorbeergekrönten Dante und in der Gruppe der drei Mönche seitwärts von Dante den Kopf Savonarola's, getreu dem Portraite nachgebildet, welches Rafael's Freund Fra Bartolomeo von dem Märtyrer in Florenz gefertigt hatte. Vasari will auch die heiligen Franziscus und Dominicus in der Disputa wahrgenommen haben. Wir zweifeln nicht, daß er dabei die beiden Mönchsgestalten in der Nähe des Altares im Auge hatte. Zur Seite des h. Hieronymus kniet in demüthige Anbetung versunken, von inniger Empfindung hingerissen, ein jugendlicher Mönch. Ausdruck und Stellung würden dem geistlichen Troubadour von Assisi wohl entsprechen. Ihm

gegenüber zwischen dem Philosophen am Altar und dem h. Ambrosius ragt ein klarer kräftiger Mönchskopf im weißen Gewande hervor. In ihm mochte Vasari den Stifter des Dominikanerordens sich verkörpert gedacht haben. Hiermit schließt aber überhaupt die Reihe der geschichtlich bestimmbaren Gestalten ab, sie reicht vollkommen aus, um dem Bilde durch die Aufnahme historischer Persönlichkeiten den Schein der Wirklichkeit, den Reiz unmittelbarer Lebendigkeit zu verleihen. Zwar bemerken wir im Hintergrunde noch mehrere Gestalten von Mönchen und Prälaten. Wie wir aber in einem Schlachtgemälde außer den Feldherrn und Führern auch noch einfache Kämpfer dargestellt erwarten, so mußten auch hier, wo eine die Welt umfassende Gemeinde verkörpert werden sollte, den namhaften Stützen der Kirche stille namenlose Genossen derselben beigesellt werden. Sie füllen aber nicht den ganzen Plan, sie werden in den Hintergrund zurückgewiesen, die vorderen Räume bleiben den Kundgebungen der idealen Phantasie überlassen.

Der Himmel hat sich geöffnet, der geoffenbarte Gott selbst in strahlender Glorie, von seinen Auserwählten umgeben, ist sichtbar geworden, das Zeichen seiner Gegenwart prangt auch auf Erden. Da rauscht durch die Geister eine tiefe Erregung, in stürmischer Bewegung eilen die Schaaren herbei, der Gnade und Erkenntniß theilhaftig zu werden. Ihre wahren idealen Führer sind hier der Priester im Festgewande am Altare, zum Symbole den gläubigen Sinn lenkend, und dort dem Priester gegenüber der Denker, der mit hoch erhobener Rechten vom Zeichen zum Wesen verweist. Das Glauben und Wissen, bald nach der Vollendung des Werkes in Feindschaft entbrannt und in Zwiespalt auseinander gerissen, gelten den Humanisten mindestens äußerlich als vereinbar. Einem Ziele zugelenkt faßt sie auch Rafael auf. Die Inbrunst des Glaubens, die unbedingte Hingebung verkörpern vor allen die drei Jünglinge hinter Papst Gregor dem Großen. Wie sie sich drängen, welche leidenschaftliche Hast sie äußern, um sich dem Heiligthum zu nähern! Neben ihnen aber schreitet der gereifte Denker langsam und gemessenen Schrittes dem Altare zu. Vortrefflich hat der Meister die verschiedenen Grade der Hingebung an die einzelnen Altersstufen vertheilt. Das ernste Forschen ziemt Männern, der vom Schicksale noch

nicht berührten Jugend gehört der Glaube an: Nicht so stürmisch wie in den knieenden Knaben, aber eben so innig und fest offenbart sich der gläubige Sinn in der jugendlichen Wundergestalt links im Vordergrunde, welche die Gruppe der Fragenden und Prüfenden — sie stehen am entferntesten vom Altare und besitzen nur erst die gewöhnlichen groben Erkenntnißquellen — auf das Sakrament verweist. Ihm gegenüber aber im scharfen Contraste gewahren wir wieder den älteren durch die gewaltige Denkerstirn ausgezeichneten Mann, der den Neugierigen und den letzten, den spätesten Ankömmlingen die sichere Richtung gibt. Ja, es sind namenlose Gestalten, welche den Vordergrund einnehmen, aber eben weil sie namenlos sind, frei von allem Zufälligen und Besonderen, drücken sie das allgemein menschliche, das wahrhaft ideale Verhältniß des Gemüthes zur religiösen Erkenntniß am schärfsten aus. Sie sind und bleiben die unbedingte nothwendige Ergänzung des historischen Hintergrundes, in ihnen erst vollendet sich das Werk, durch sie empfängt es seine künstlerische Weihe.

Wir wenden uns nun zur Schule von Athen. Halten wir das Bild allein vor Augen, so werden wir kaum mit irgend einer erheblichen Schwierigkeit des Verständnisses kämpfen. Was an der Disputa zuerst auffällt und die Deutungslust reizt, die Abwechslung des historischen Costüms mit einer idealen Tracht, ist in der Schule von Athen glücklich vereint. Wir fühlen uns unmittelbar und durchgehends auf den idealen Boden versetzt. Desto größere Noth hat es, den Eindruck, den wir durch die Anschauung empfangen, mit der literarischen Tradition in Uebereinstimmung zu bringen. Vasari's Bericht über die Disputa, so flüchtig er auch erscheint, steht doch nicht im Widerspruche mit unserer Auffassung. Auch Vasari hebt als das Wichtige ja Entscheidende die Fülle der psychologischen Charaktere hervor. „Mehr Kunst noch und Geist (als in der Schilderung des Himmels) bewies Rafael bei den heiligen Gelehrten der Kirche; zu sechs, zu drei und zu zwei streitend sind sie durch das Bild vertheilt, ihre Züge sprechen Neugierde aus und ein unruhiges Streben, Gewißheit über das zu finden, worüber sie zweifeln; dieß zeigen die streitenden Bewegungen der Hand und des Körpers, das gespannte Ohr, das Zusammenziehen der Augenbrauen und das völlig verschiedene mannigfaltige und eigenthümliche Staunen."

Wie sollen wir uns aber in Bezug auf die Schule von Athen mit Vasari und seinen Nachfolgern verständigen? „Rafael begann, so erzählt Vasari, im Saale der Segnatura ein Bild, worin er darstellte, wie die Theologen die Philosophie und Astrologie mit der Theologie zu vereinigen suchen und worin alle Weltweisen abgebildet sind, wie sie in verschiedener Weise mit einander streiten." Ghisi in seinem Kupferstiche geht noch weiter und behauptet, Gegenstand der Schilderung sei Paulus, welcher das Christenthum in Athen predige und diesen Gedanken weiterspinnend fügte Thomassin dem Paulus noch den Petrus hinzu. Diese letztere Deutung ernstlich zu widerlegen, wird wohl Niemand verlangen. Ohne die vorangehende Hypothese Ghisi's hätte Thomassin seine Erklärung nicht gewagt, die Heiligenscheine nicht angebracht, von welchen auf dem Originalbilde keine Spuren zu entdecken sind. Er wollte einfach Ghisi corrigiren und wurde durch die Unterschrift des Stiches zu der Meinung, auch Petrus müsse auf dem Gemälde vorkommen, verleitet. Aber Ghisi's Deutung ist gleichfalls unhaltbar. Welcher der beiden Männer, die aus der Tiefe der Tempelhalle hervortreten, ist der Heidenapostel? Offenbar der rechtsstehende, jüngere, gewöhnlich mit dem Namen des Aristoteles bezeichnet. Hermann Grimm will sogar in dieser Figur eine „fast völlige Uebereinstimmung" mit der Gestalt Pauli in den Tapeten (Predigt zu Athen) erkennen. Dann bleibt aber die offenbare Unterordnung des Apostels unter Platon — und die Richtigkeit dieses Namens wird nicht angezweifelt — unverständlich. Wie? Den heidnischen Philosophen hätte der Künstler mit klarer Geberde, mit aufgehobenem rechten Arm und Zeigefinger zum Himmel, als der Quell unserer Erkenntnisse weisen lassen, religiöser in seinem Wesen erfaßt, als den Apostel, der nicht minder deutlich auf die Mannigfaltigkeit und die Fülle des irdischen Wissens hinzeigt, in einem entschiedenen Gegensatze zu dem von der Macht göttlicher Ideen erfüllten Genossen geschildert wird? In dieser Weise konnte Rafael unmöglich einen Apostel und einen Philosophen nebeneinanderstellen. Vortrefflich dagegen paßt der Charakter der beiden Hauptfiguren des Bildes auf Platon und Aristoteles, wie sie die damalige Zeit auffaßt. Der alte Haß, welcher früher Platoniker und Aristoteliker getrennt, hatte sich gemindert, namentlich durch Pico da Mirandola's Bemühungen wurde eine Vermittlung zwischen Platon und Aristoteles versucht,

doch so, daß dem „divinus Plato“ die größere Bedeutung und namentlich ein frömmerer Sinn eingeräumt wurde. „Platon hat nicht allein Gott für das höchste Gut erklärt, sondern daß dem so sei, gründlich bewiesen,“ lautete das humanistische Bekenntniß, ebenso wie Aristoteles als Meister in der Naturkunde — in physicis acutissime versatus — unbedingt galt. Und sprechen endlich nicht die Inschriften der Bücher, welche die beiden Männer in den Händen tragen: Timäus und Ethica für die Richtigkeit der Namen: Platon und Aristoteles. Mag sein, daß diese Inschriften, wie wir sie gegenwärtig erblicken, einer Uebermalung ihren Ursprung verdanken, aber mit dem Timäus und der Ethica in den Händen sind Platon und Aristoteles auch von Traini abgebildet worden.

Wir halten aus diesen Gründen an der alten, auch von Vasari getheilten Ueberzeugung fest, daß uns in dem Hauptfelde des Gemäldes Platon und Aristoteles, im Mittelalter und in der Renaissanceperiode so gern neben einander genannt und mit einander in Schrift und Bild vorgeführt, entgegentreten. Welchen Sinn sollen wir aber der Gruppe links im Vordergrunde unterschieben? Sind hier die Evangelisten gemeint, wie Vasari behauptet oder Pythagoras und die ältesten griechischen Philosophen, wie die neueren Erklärer annehmen? Ghisi's falsche Interpretation hat Thomassin's noch weiter gehenden Irrthum verschuldet; wurde nicht in ähnlicher Weise Vasari durch den Stich Agostino Venetiano's zu der Ansicht verleitet, in der Gruppe links wären die vier Evangelisten dargestellt? Um den englischen Gruß auf der Tafel anzubringen, mußte Agostino die Verhältnisse der Gruppe ändern. Das spricht nicht zu Gunsten der Echtheit der Schrift. Auch steht es keineswegs einzig in der Kunstgeschichte da, daß ein Bild nachträglich anders getauft wurde. Vinci's Bacchus z. B. führte später den Namen Johannes der Täufer. Ebensowenig darf man es für völlig undenkbar erklären, daß sich die Grundzahlen der Harmonie: Diapason, Diapente und Diatessaron auf der Tafel des Jünglings verzeichnet befunden hätten. Mit denselben war man auch außerhalb der Schule vertraut und namentlich in künstlerischen Kreisen hatte sie Alberti's Buch über die Architektur heimisch gemacht. Wichtiger als Alles ist aber der thatsächliche Umstand, daß Rafael auf jede nähere Charakteristik der Evangelisten ver-

zichtet hat, also nicht wollte, daß dieselben in ihrer historischen Individualität aufgefaßt würden. Den angeblichen Engel, welcher dem Evangelisten Lucas die Ergebnisse der astrologischen Forschung — man denke sich den englischen Gruß dem Evangelisten von Astrologen gesendet! — mittheilt, fehlen die Flügel; die Evangelisten selbst, sonst regelmäßig durch Attribute genauer bestimmt, jeder verschieden vom andern geschildert, werden hier ganz allgemein als Schriftsteller charakterisirt. Niemand kann diese Gestalten ohne das tiefste Interesse betrachten, was ihnen aber die Anziehungskraft verleiht, der Ausdruck ernsten Denkens, eifriger Arbeit, mächtiger Ergriffenheit von ihren Aufgaben, das sind einfach menschliche Eigenschaften und nicht die Eigenthümlichkeiten der Evangelisten. Dazu werden sie in die unmittelbare Nähe einer offenbaren Portraitfigur und eines Orientalen gestellt. Wenn man einen Augenblick an die Evangelisten dachte, so hebt diese Nachbarschaft wieder die Gewißheit auf. Jedenfalls hat die ganze Gruppe nicht mehr von äußerer historischer Bestimmtheit an sich als z. B. die Vorfahren Christi an der Decke der Sixtinischen Kapelle. Wer da rathet, wo etwa Michelangelo die Söhne Noah's, wo Eleazar und Zorobabel dargestellt hat, für den ist die ganze Schöpfung des Meisters nicht vorhanden und ebenso wird derjenige in der Schule zu Athen nur todte Figuren gewahren, welcher nicht von der Gewalt psychologischer Charakteristik, von der Fülle rein menschlicher, einfach idealer Actionen gefangen genommen wird und noch die Muße findet, nach den einzelnen Evangelisten zu fragen oder welche Philosophenschulen hier gemeint seien, zu grübeln.

Es ist leicht zu sagen, Vasari habe bei der Beschreibung der einen Gruppe ein übertriebenes Gewicht auf bloße Namen gelegt, es ist aber schwer, schlechtweg von Vasari abzusehen und eine unbedingte neue Deutung des ganzen Bildes zu versuchen. Was Vasari schrieb, muß bis zu einem gewissen Grade als die allgemeine Ansicht seiner Zeit gelten. Diese Zeit war aber Rafael's Leben nahe genug, um auf die Bewahrung unmittelbarer Tradition den Anspruch erheben zu können. Mißverständnisse können walten, absolute Irrthümer lassen sich aber kaum annehmen.

Wiederholen wir noch einmal Vasari's Bericht. „Wie die Theologen die Philosophie und Astrologie mit der Theologie zu

vereinigen suchen" das ist nach Vasari der Inhalt des Bildes. Wenige Zeilen weiter aber ergänzt er seine Schilderung, indem er sagt: „die Philosophie, Astrologie, Geometrie und Poesie sind dargestellt, die sich mit der Theologie vereinigen," die erste Definition selbst aber erläutert er unmittelbar mit folgenden Worten: „Alle Weltweisen sind abgebildet, wie sie in verschiedener Weise mit einander streiten." An diese letztere Stelle hielten sich offenbar alle späteren Erklärer. Sie ist aber nur dann entscheidend, wenn sie sich mit den anderen Deutungen Vasari's in Uebereinstimmung bringen läßt.

In welchem Theile des Bildes haben wir die Theologen, welche die Astrologie, Geometrie, Poesie und Philosophie mit der Theologie vereinigen, zu suchen? Gewiß nicht in einer der Gruppen des Vordergrundes. Hier erblicken wir rechts ganz zweifellos, durch bekannte Attribute und ihre Thätigkeit charakterisirt, die Astrologen und Geometer. Dann muß nothwendig die gegenüberstehende Gruppe links eine verwandte Bedeutung besitzen, sie kann nur die Philosophen und Dichter bergen. So wägen sich die Gegensätze ab und wird der Beschauer auf die Haupthandlung vorbereitet, welche nicht auf dem vorderen Plan, sondern wie die Composition deutlich zeigt, auf der erhöhten Tempelbühne vor sich geht. Die Helden des Bildes sind in keiner der beiden Eckgruppen dargestellt, da bei keiner das Auge dauernd verweilt, von jeder derselben ganz unwillkürlich zu der höhern Mitte hingelenkt wird. Gelten also die Theologen als die Helden des Gemäldes und das ist Vasari's Ansicht, so müssen sie in den beiden Gestalten, welche aus der Tiefe des Tempels heraustreten und die große, reiche Versammlung unbedingt beherrschen, erkannt werden. Für diese hat aber Vasari selbst die Namen beigebracht: Platon und Aristoteles.

Daß Vasari bei den Theologen an Platon und Aristoteles gedacht haben kann, wird zunächst freilich nur mit argem Kopfschütteln aufgenommen, als ganz unmöglich behauptet werden. Ehe man aber das endgiltige Urtheil ausspricht, wäre es vielleicht rathsam, folgendes zu erwägen. So fern uns die Unterordnung der griechischen Philosophenfürsten unter die theologische Schaar liegen mag, so wenig erschien dieser Gedanke dem humanistischen Zeitalter, das von der Theologie andere Vorstellungen hatte,

abenteuerlich. Von der Theologie Platon's reden häufig die humanistischen Schriftsteller, sie heben hervor, daß bei Platon das physikalische und mathematische Wissen sich mit der Theologie berühre und erklären es — immer mit Rücksicht auf Platon und Aristoteles — für ausgemacht, daß „Physik und Ethik ohne Theologie nicht zur Vollendung kommen". In den bekannten Quaestiones Camalduenses wird Platon als Vorläufer Christi geschildert, es werden bald die „platonici et christiani philosophi," bald die „prisci theologi" angeführt. Ebenso spricht auch Gemistus Plethon ohne Bedenken von der griechischen Theologie. Es ist durchaus dem Charakter des Humanismus entsprechend, daß man namentlich in Platon eine feste Stütze des religiösen Gedankenkreises erkannte und ihn den ungläubigen Epikuräern und Skeptikern, seine göttlichen Ideen der Gottlosigkeit der letzteren gegenüberstellte. Aus humanistischen Kreisen entlehnte aber Rafael den Stoff zu seinem Gemälde, dort holte er sich die Kenntniß des Thatsächlichen, auf welchem seine künstlerische Phantasie weiter baute. Dadurch wird aufgeklärt, was sonst an den Rafaelischen Werken räthselhaft erscheinen könnte, dadurch wird aber auch Vasari entschuldigt, welcher nur mit einer falschen Seitenwendung auf das besondere Kirchenthum bezieht, was Rafael und seine humanistisch gebildeten Rathgeber vom allgemeinen religiösen Gedankenkreise behaupteten. Vasari darf weder mit dem Vorwurfe eines Grundirrthums belastet werden, noch auch angeklagt, daß sich seine Schilderungen widersprechen. Es ist wahr, auf Rafael's Bilde sind alle Weltweisen dargestellt, wie sie in verschiedener Weise mit einander streiten, denn auch Platon, Aristoteles, Sokrates zählen zu den Philosophen; es ist aber gleichfalls wahr, daß in dem Gemälde der Friede zwischen der Theologie und den profanen Wissenschaften geschildert wird, denn Platon und Aristoteles haben die Spekulation für das Gottesbewußtsein fruchtbar gemacht. Von der Vereinigung der Theologie mit der Philosophie hegte freilich der Kreis, in welchem der Geist Marsil Ficino's, Bessarion's lebendig war, eine andere Vorstellung als Vasari; wenn wir aber nun erfahren, wie der letztere zu der auffälligen Bezeichnung: Theologen kam, und erkennen, daß er darin einer ihm nicht mehr ganz verständlichen Tradition folgte, so ist Vasari's Nebenmeinung von keiner weiteren

Wichtigkeit. Von einem Manne, der in der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts schrieb, von der antihumanistischen Strömung bereits selbst ergriffen war, kann man eine vollkommene Vertrautheit mit humanistischen Anschauungen nicht erwarten. Genug, daß er uns einen deutlichen Fingerzeig gibt, der Gegenstand der Rafaelischen Bildes müsse aus humanistischen Vorstellungen erklärt werden.

Wird dieses zugegeben, so ist auch das Schicksal der Hypothese, Rafael habe etwa an der Hand des Diogenes von Laërte in der Schule von Athen die historische Entwickelung der griechischen Philosophie von ihren ältesten Anfängen bis zu ihrem Ausleben schildern wollen, entschieden. Nicht wie sich spätere Griechen das Schicksal der Philosophie zurecht legten, sondern, was die letztere der Renaissanceperiode bedeutete, bildet den Gegenstand der Darstellung. Im fünfzehnten Jahrhundert war aber eine chronologische Aufzählung der spekulativen Systeme keineswegs volksthümlich, ein desto größeres Interesse dafür vorhanden ihr Verhältniß zum religiösen Glauben zu ergründen.

Es treten uns auch in der Schule von Athen einzelne historische Persönlichkeiten entgegen. Außer dem Selbstbildniß gewahren wir das Portrait Perugino's, des Herzogs von Urbino und angeblich auch des Bramante. Solche den Zeitgenossen dargebrachte Huldigungen finden sich auch sonst auf Rafaelischen Werken, insbesondere auf den meisten vatikanischen Fresken. Dann erkennen wir deutlich, sei es an den Attributen, sei es an dem Gesichtstypus Platon und Aristoteles, Sokrates, Diogenes mit der Schale und Ptolomäus. Zoroaster wird von Vasari dem Ptolomäus angereiht. Bei dem Umstande, daß Zoroaster im fünfzehnten Jahrhunderte nicht selten mit Platon und Pythagoras verglichen, seiner Lehre mit großem Eifer nachgeforscht wird, erscheint seine Aufnahme in den Personenkreis der Schule von Athen nicht unwahrscheinlich. Ebenso ließe es sich rechtfertigen, daß der Orientale hinter dem sogenannten Pythagoras mit dem Namen Averroës bezeichnet wird. Um die mit dem Glauben nicht versöhnte Richtung der Philosophie zu charakterisiren, konnte Rafael keinen bekannteren Repräsentanten finden als den vielbekämpften Araber, der im Mittelalter in einen förmlichen Typus der Ungläubigkeit sich verwandelte. Wenn man aber auch für diese und vielleicht

noch für eine zweite und dritte Figur einen bestimmten Namen empfiehlt, immer wird man beachten müssen, daß die als historische Persönlichkeiten vom Künstler geschilderten Gestalten die Minderzahl bilden und daß sie theilweise nur dazu dienen, ähnlich wie die Kirchenlehrer in der Disputa, den Beschauer über den Ideenkreis, der hier von der Phantasie verkörpert wird, zu unterrichten. Niemand kann im Angesichte eines Platon, Sokrates, Diogenes darüber im Zweifel bleiben, daß er in das Walten und Weben des denkenden Geistes eingeführt werden soll, ebenso wie ihn Apoll und die Musen alsbald in die Gemeinde begeisterter Sänger leiten, die biblischen Figuren in der Disputa darüber aufklären, daß sich die Schleier der Offenbarung den gläubigen Seelen enthüllen.

Das Uebergewicht an Zahl wie an malerischer Bedeutung besitzen jedenfalls die namenlosen Gestalten. Auch im Mittelalter werden nicht selten historische und allegorische Figuren unmittelbar neben einander gestellt, doch fehlt stets die rechte innere Verbindung, die Einheit der Composition. Erst Rafael ist es gelungen, die Einen und Anderen auf einen gemeinsamen Grundplan zu stellen, sie als einer und derselben Welt angehörig zu schildern. Indem er die historischen Typen in Haltung und Ausdruck auf eine ideale Höhe hob, den frei erfundenen Gestalten, die zur Versinnlichung psychischer Zustände bestimmt sind, unmittelbare Lebendigkeit verlieh, näherte er dieselben einander und erzielte einen harmonischen Eindruck. Unbewußt haben die Interpreten, welche für jede Figur nach einem historischen Namen suchten, der schöpferischen Kraft des Meisters das glänzendste Zeugniß ausgestellt. Sie glaubten, den persönlichen Hauch, der jede einzelne Gestalt durchweht, nicht anders erklären zu können, als wenn sie überall historische Beziehungen voraussetzten. Sie vergaßen nur dabei, daß sie dem Künstler einen schielenden Blick zuschrieben und den Künstler zum Illustrator herabwürdigten. Bleiben wir doch dabei, das Gemälde selbst sprechen zu lassen.

In reichen Gegensätzen und lebendiger Bewegung entfaltet sich im Vordergrunde vor unserem Auge das Treiben der profanen Denker. Mit welcher Hast suchen die Jünglinge in der Gruppe rechts den Sinn der geheimnißvollen Zeichen zu fassen, welche der vorgebeugte Geometer auf die Tafel zeichnet. Mit

der gespanntesten Aufmerksamkeit folgt der Eine dem Zuge der Linien, er sieht aber begreift noch nicht, während der Andere bereits die Lösung gefunden hat, der Dritte schon selbst sich anschickt den Erklärer abzugeben. Mit nicht geringerem Eifer ist die gegenüberstehende Gruppe mit dem Niederschreiben und Ablesen beschäftigt. Hier und dort sind die verschiedenen Grade der Erkenntniß mit wenigen markigen Zügen charakterisirt. Unruhig wie die Umrisse der beiden Gruppen fließen, ist auch das unruhige Streben im Ausdruck der einzelnen Gestalten ausgeprägt. Alle diese Astrologen, Geometer und Philosophen mühen sich, ereifern sich, aber das Wort der Wahrheit haben sie nicht gefunden. Dieses Wogen und Strömen, auch noch in den Eckgestalten des oberen Planes fortgesetzt und zwar so, daß sich die Bewegungen kreuzen, der unteren Gruppe links die schreibenden grübelnden Gestalten oben in der rechten Ecke, der unteren Gruppe rechts der demonstrirende Sokrates und seine Genossen oben links entsprechen, wird nun durch Platon und Aristoteles gebrochen und gelöst. Von einem reichen Chor umgeben treten dieselben aus der Tiefe der prachtvollen Halle hervor, auch sie durch lebendiges Geberdenspiel und eifrige Bewegung ausgezeichnet. Aber wenn auch Aristoteles für die Rechte der profanen Wissenschaft einzutreten scheint, aus Platon's Munde, von der Action der emporgehobenen Hand begleitet, ertönt offenbar das Wort der Wahrheit, der „Göttliche" verkündet Gottes Wesen, offenbart sein Wirken, vereinigt die Astrologie, Geometrie, Philosophie mit der Theologie.

Vielleicht schwebte Rafael's Zeitgenossen, indem sie Platon's Gestalt betrachteten, ein bestimmter Ausspruch des Weisen auf den Lippen. Wir können rathen und muthmaßen, zur Sicherheit in diesem Punkte bringen wir es aber nicht. Es ist auch besser und erleichtert den Genuß und das Verständniß des Werkes, wenn wir uns darin bescheiden, als wenn wir dem Meister ein Verfahren zuschreiben, das ihn zu einem rechtschaffenen Gelehrten aber kaum zu einem schöpferischen Künstler stempeln würde.

Erläuterungen und Belege.

Der Aufsatz über „Rafael's Disputa und Schule von Athen" ist die erweiterte Bearbeitung einer kleinen Schrift, welche 1860 unter dem Titel: Rafael's Disputa veröffentlicht wurde. Es erschien zweckdienlich, nachdem die in der letzteren Schrift aufgestellten Grundsätze sich als richtig erwiesen, dieselben auch auf die Schule von Athen zur Anwendung zu bringen. Den äußeren Anlaß dazu boten Hermann Grimm's eifrige Bemühungen, an die Stelle der hergebrachten Interpretation des Bildes eine neue, den urkundlichen Berichten entsprechendere zu setzen. Mit Recht betont H. Grimm gegen Passavant u. A. die Nothwendigkeit, sich mit Vasari auseinander zu setzen. Dieser kann widerlegt, er darf aber nicht ignorirt werden. Aber auf der anderen Seite ist doch Vasari's und aller älteren Berichterstatter Autorität nicht so groß, daß wir ihnen unbedingt glauben müssen, auch wenn das Bild anders zu unserem Auge spricht, als ihre Beschreibungen. Damit ist die Methode einer ernsten Untersuchung klar gewiesen. Sie geht zunächst von der Kritik des Vasarischen Textes aus, versucht aus seinem Standpunkte und aus seiner Geistesbildung seine Ansichten zu erklären und so den Schlüssel zu seinen Abweichungen von dem, was die unbefangene Bildbetrachtung offenbart, zu finden. Unsere Literatur besitzt leider noch keine eingehende Würdigung Vasari's als Historiker; wäre sie vorhanden, so würde man gewiß manches schwankende Urtheil über das Rafaelische Zeitalter weniger zählen. Als Cardinalpunkt muß man festhalten, daß Vasari bereits außerhalb der humanistischen Kreise steht, namentlich in religiösen Dingen von der Auffassung der älteren Renaissance sich entfernt. Ueber die Wandlung der italienischen Bildung in der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts, die auch für die italienische Kunst von entscheidender Bedeutung war, ist das Nähere bei Ranke (die römischen Päpste I, 131—237) nachzulesen.

S. 118. Unsere Kunde über den Brief Rafael's an Ariost beruht auf einer Stelle bei Richardson, Traité de la peinture, Amsterd. 1722, t. III, p. 323: »J'ai un ami, qui a vu à Rome entre les mains du Chevalier Pozzo, il y a environ vingtcinq ans, une lettre originale de Rafael à Arioste, dont le contenu consistait à lui demander son secours pour le tableau de la Théologie, par rapport aux caractères des personnes, qu'il devoit y faire entrer, par rapport à leur pays et aux autres circonstances, qui les regardoient, afin de les repré-

senter chacune en particulier le mieux, qu'il lui seroit possible et de la manière, qu'elles devoient l'être éffectivement.«

S. 141. Theologie Platon's. Die Belegstellen und die rechtfertigenden Gründe für meine Auffassung Platon's sind folgende: In den Quaestiones Camalduenses (ed. 1508) heißt es Bl. D. v.: Dicunt deum summum esse bonum, quod et ante Christum ut hominem natum Platonem sensisse constat. Platon wird hier als ein Vorläufer Christi bezeichnet, selten anders als divinus Plato genannt. Bl. D. 5. werden die »Aristotelici et multi ex christianis theologis,« Bl. H. v. »Platonici christianique philosophi,« Bl. J. die Aristoteliker und Platoniker als »prisci theologi« citirt. Wer die Quaestiones Camalduenses aufmerksam durchliest, erkennt deutlich den Vorstellungskern, in welchem Rafael's Schule von Athen wurzelt.

Gaß (Gennadius und Pletho, Breslau 1844) gibt einen Auszug aus einer zwischen Pletho und Gennadius gewechselten Streitschrift, in welcher es (S. 40) heißt: Wie Arithmetik und Geometrie einander bedürfen, so kann auch Physik und Ethik nicht ohne Theologie zur Vollendung kommen. Physik ist nicht ohne Theologie vollkommen, weshalb Plato, soweit er jene berührt, dabei nicht ohne Theologisches zu Werke geht.

Bei Gemisthus Pletho ist der Ausdruck: griechische Theologie (*ἑλλενικῇ θεολογίᾳ*) für Platonische Philosophie ganz gebräuchlich (vergl. Alexandre, Pléthon traité des lois, Paris 1858. p. 300); als Inhalt seines Gesetzbuches gibt Pletho ausdrücklich die „Theologie nach Platon und Zoroaster“ an.

S. 142. Ueber die Stellung Zoroaster's zum humanistischen Anschauungskreise vgl. das oben citirte Werk Alexandre's p. 256 und 262; über Averroes und seine Auffassung unter den humanistischen Verehrern Platon's s. Averroès et l'Averroïsme par Ernest Renan, Paris 1852. p. 309.

5.

Der gothische Schneider von Bologna.

Die Freunde der Gothik leben seit langen Jahren mit den Bauakademien in Streit. Sie klagen die letzteren der Hauptschuld an dem Verfalle der Baukunst an und erklären sie verantwortlich für die mannigfachen Verirrungen des architektonischen Geschmackes. Wie könne dieses auch anders kommen, da den gebildeten Architekten die Verachtung des gothischen Stils förmlich eingeimpft werde, dessen Wiedergeburt doch allein den Aufschwung und die Blüthe der Kunst zurückzubringen vermag. Von allen diesen Behauptungen fesselt zunächst unsere Aufmerksamkeit der angebliche Widerwillen geschulter Architekten gegen die Gothik. Die Thatsache ist richtig, daß die Liebhaberei für gothische Kunst unter Laien der Aufnahme derselben in den Kreis strenger Fachstudien voranging, daß lange vorher Dilettanten, insbesondere Juristen, die Wunderherrlichkeit des gothischen Stiles priesen, den alten Denkmälern nachspürten, sie bekannt machten und zur Nachahmung empfahlen, ehe sich die Baukünstler selbst mit gothischen Constructionen eingehend beschäftigten. Die Ursache dieser zögernden oft nur lauwarmen Anerkennung mag theilweise in dem bekannten zähen Charakter, der allen Schulen anklebt, liegen. Wenn die Welt von keinen anderen Neuerungen bestürmt würde,

als solchen, welche den Schulen ihren Ursprung verdanken, so erfreuten sich die Conservativen goldener Tage. Das erklärt aber noch nicht die begeisterte Liebe der Laien gerade zur Gothik. Sind nicht mit der letzteren gewisse Eigenschaften verknüpft, welche die Phantasie weiter Volkskreise besonders reizen und den Muth verleihen, daß auch des Faches Unkundige nicht nur Kritik zu üben, sondern auch schöpferisch aufzutreten wagen? Man möchte es wohl glauben, da der Gothik in alten Zeiten gleichfalls dasselbe Schicksal widerfuhr.

Von ähnlichen Reibungen und gehässigen Anschuldigungen, wie wir sie heutzutage wahrnehmen, wissen auch frühere Jahrhunderte zu erzählen, merkwürdig genug, zu einer Zeit, wo die gothische Architektur vollständig begraben erschien, in einem Lande, das niemals als die rechte Heimat der Gothik galt. Wie verächtlich äußern sich die kunstgebildeten Italiener des sechszehnten Jahrhundertes über die mittelalterliche Kunst. Barbarisch und lächerlich wird sie gescholten, daß sie mit dem guten Geschmacke unvereinbar sei, als selbstverständlich angenommen. Und dennoch, stoßen wir in Italien inmitten der Renaissanceperiode auf eine gothische Partei, bildet der Streit über die Lebensfähigkeit der gothischen Architektur da und dort einen Mittelpunkt öffentlicher Interessen. Mit den gangbaren Ansichten von der Entwickelung der italienischen Kunst stimmt das freilich schlecht. Früher und vollständiger als der Norden brach Italien mit den mittelalterlichen Anschauungen, am schärfsten mit den bisher herrschenden Bauformen, an deren Stelle der Renaissancestil, in den constructiven Grundsätzen wie in der künstlerischen Wirkung von der Gothik weit verschieden, gesetzt wurde. Dieses alles ist sichergestellt und beglaubigt; wenn aber auch der Hauptstrom der artistischen Bildung eine Richtung einschlug, welche dem mittelalterlichen Wesen entgegengesetzt ist, so wird damit doch nicht die Möglichkeit ausgeschlossen, daß das letztere noch auf Nebenpfaden sich behauptet. In den tonangebenden Kreisen, unter den Gebildeten, an Fürstenhöfen griff man zu den neuen Formen, drückten Naturfreude, Cultus der Antike und ein anderer Begriff von der Bedeutung des Persönlichen dem ästhetischen Empfinden ein eigenthümliches Gepräge auf: doch abseits von den großen, lebendigen Mittelpunkten der nationalen Bildung bewahrte

man noch treue Pietät und bekannte sich mit Liebe zu dem Alten. Oberitalien, die in Macht und Geltung zurückgedrängten Communen, der Stand der Handwerker erscheinen der Gothik zu einer Zeit noch zugeneigt, in welcher namentlich Toskana schon längst andere Geleise betreten hatte. Gewiß wird dieses durch innere Gründe bedingt, von nicht geringem Einflusse erscheinen aber auch äußere Einflüsse. Das Mittelalter ging zu Ende, aber die großen Dome, welche es mit kühnem Selbstvertrauen begonnen hatte, harrten noch ihrer Vollendung. Sie zum Abschlusse zu bringen, am Torso die fehlenden Gliedmaßen zu ergänzen, erheischte der namentlich in der Renaissanceperiode lebendige Sinn für das Vollkommene und Abgeschlossene, ganz abgesehen von der Pietät, welche die Bürger der Stadt an das stolze Werk der Väter, in manchen Fällen an das Wahrzeichen des freien Gemeinwesens fesselte. Bei dem Ausbaue der Kirchen mußte nun zunächst entschieden werden, ob die alten Bauformen festgehalten oder aber der neuen, modischen Weise weichen sollen. In einzelnen Fällen fühlte man das Bedenkliche einer Stilmischung wohl durch. Man soll nicht durch verschiedene Architekturen wandern — non habbi d'andare per diverse architetture — verfügt 1540 der Rath von Siena, als es sich um die Vollendung des Domes handelte und — ließ dorische Säulen im gothischen Gebäude aufstellen. Aus dieser Inconsequenz entnimmt man, daß die theoretische Ueberzeugung nicht stark genug war, um die unmittelbare Begeisterung für die Renaissancearchitektur zu überwältigen. Viel häufiger sündigte man aber bereits in der Theorie und fand es in der Ordnung, ein gothisch begonnenes Werk im Renaissancestile zu vollenden. Denn die Schönheit des letzteren erschien so unbedingt, daß ihr die Rücksicht auf Einheit und Uebereinstimmung füglich geopfert werden konnte. Das war die Meinung der gebildeten Architekten. Sie wurde aber nicht von allen getheilt, stieß namentlich in dem Kreise der Kleinbürger und Handwerker auf harten Widerspruch und hatte nicht selten die Folge, daß über dem Streite das Werk selbst unvollendet blieb.

Von diesen Gegensätzen und Kämpfen hat man bis jetzt in der Kunstgeschichte nur flüchtige Kenntniß genommen. Mit großem Unrechte; denn durch ihre genauere Betrachtung gewinnt man nicht allein ein lebendiges Bild von dem künstlerischen Treiben

Italiens zu einer Zeit, wo gewöhnlich schon die Uniformität als absolut herrschend angesehen wird, sondern lernt auch die Stellung der Gothik zur Renaissancekunst recht anschaulich verstehen. Daß uns Deutsche die Lust beschleichen wird, für die Gothiker Partei zu ergreifen, ist eben so begreiflich, wie verzeihlich. Dürfen wir doch bis zu einem gewissen Grade die Gothik als unsere heimische Kunstweise begrüßen und gibt uns weiter unsere größere Vertrautheit mit gothischen Formen einen der wenigen Anläße, den kunstgeborenen Italienern gegenüber das Gefühl, wenn nicht der Ueberlegenheit so doch der Ebenbürtigkeit zu äußern. Wer aber auch noch so eifersüchtig auf die Rechte der Gothik pocht, wird dennoch den Ernst der Italiener und die Energie, mit welcher sie an die Lösung der Bauaufgaben schritten, zugestehen müssen. Widerwillig, die Ansprüche des gothischen Stils auf Fortdauer anzuerkennen, waren sie doch sorgfältig bemüht, das einzelne Bauwerk so glänzend und tüchtig, als eben ihre Kräfte gestatteten, zu vollenden. Unter den zahlreichen Beispielen, auf welche Schwierigkeiten der Ausbau gothischer Dome in Italien stieß und auf welchem Wege die Lösung derselben versucht wurde, ist zunächst der Mailänder Dom zu nennen.

Eine Stiftung der Visconti, wurde der Mailänder Dom am Schlusse des vierzehnten Jahrhunderts (1385) nach nordischem Muster und wahrscheinlich auch unter der Leitung nordischer Meister begonnen. Mit dem Baue desselben wird der Namen des Heinrich von Gemünd, aus einer berühmten deutschen Baumeisterfamilie — vom Amte führten ihre Mitglieder den Namen Parler — stammend, in Verbindung gebracht. Ob Heinrich von Gemünd den Plan entworfen hat, ist nicht gewiß, daß er aber unter den zahlreichen Bauleuten und Ingenieuren, welche 1388 zu einer Art von Bauparlament zusammentraten, eine hervorragende Rolle spielte, steht fest, nicht minder der zahlreiche Zuzug deutscher Werkleute im Laufe der nächsten Jahrzehnte, so daß Rivius in seinem Commentare zu Vitruv mit Recht „das Münster zu Mailand als von Teutschen erbaut" bezeichnen konnte. Die Kirche erhob sich allmälich aus dem Grunde heraus, die Pfeiler wurden aufgerichtet, die Gewölbe geschlagen, Alles nahm seinen guten Fortgang, bis man, beinahe hundert Jahre nach dem Beginne des Baues, an die Kuppel gelangte. Die italienischen Architekten

schwankten und waren uneins über die Grundsätze, welche dabei zur Geltung kommen sollten. Da wandte sich 1481 der Herzog Giov. Galeazzo Maria Sforza nach der Heimat der Gothik und erbat sich von Straßburg Rathgeber. Seine Briefe an Rath und Bürgermeister von Straßburg haben sich erhalten und wurden von Schilter im Anhange zu Könighoven's Elsässischer Chronik 1698 zuerst publicirt. In der alten von Schilter mitgetheilten Uebersetzung lautet des Herzogs Schreiben an die „Großfügigen und wolgeadelten Männer der Gemeine" folgendermaßen: „Die Bawmeister des wittgerühmpten Tempels dieser unser Hochgelobten stadt, stonden in zweiffel nicht zu volenden den übergebuw, sie siggen dann vor wol zu roth worden mit den besten sinnrichsten Werckmeistern, ob die fürnemmen sulen auff denen es gebuwen soll werden, siggen starck und gnusam zu enthalten, so ein grossen gebuw und ein unglaubliches gewicht, als dann sin soll der gemelte übergebuw: Wann es wird sin ein Ding sich über die moß zu erstutzen und deshalben wer es ein ewiger schad, ob nach dem es volendet wird, wiederfür etlicher gebrust, dorumb als wir durch manigerley weg underricht sind worden von den besten gnugsame des sinnreichen Werckmeisters des gerumpten tempels in der vwern statt, bitten wir vch, daß ihr uns wöllen zu willen werden Ihn zu schicken biß her entweder Ihn oder ein andren, den gnugsamen so man findet in demselben landt." Der Herzog sandte den Giov. Antonio da Gessate, um den Straßburger Meister abzuholen und zu begleiten und versicherte eindringlich, der letztere „wird wohl vor augen gehaben und werth gehalten werden und wir wollen also handeln, daß er würd wiederkehren wohl benügt." Als seine Bitte ohne Gehör blieb, wiederholte er sie 1482 in einem Briefe an den Bürgermeister Peter Schott. Es scheint, daß auch dieser zweite Schritt keinen Erfolg hatte, denn acht Jahre später wünscht er zu dem gleichen Zwecke italienische Baukundige nach Mailand zu ziehen. Seine Oratoren in Rom, Neapel, Venedig und Florenz suchen und fragen, doch ohne Erfolg. Sie haben in keiner der genannten Städte einen Mann gefunden, welchem man das schwierige Werk des Kuppelbaues getrost anvertrauen könnte. Nothgedrungen kam man auf die heimischen Architekten zurück und übertrug nach langer Prüfung und Berathung zwei Mailändern, dem Giov. Antonio Amadeo und Giov.

Jac. Dolzebono die Anfertigung des Kuppelmodelles. Was an Modellen und Plänen in der Bauhütte vorhanden war, wurde ihnen übergeben, um auf dieser Grundlage ein neues vollkommenes Modell herzustellen. Doch als Amadeo und Dolzebono mit ihrer Arbeit zu Ende waren, erwachte wieder neue Sorge, ob man sich auch vollständig auf sie verlassen dürfe. Eine neue Revision wird angeordnet. Von den beiden Männern, welche zu diesem Zwecke nach Mailand berufen wurden, versagt der Eine: Luca Fancelli, der nach Brunellesco's und Alberti's Zeichnungen in Florenz gebaut hatte, und nun im Dienste des Herzogs von Mantua stand. Besser glückte es mit dem Anderen.

Am 19. April 1490 richtete Giov. Galeazzo an die Signorie von Siena ein Schreiben, in welchem er die letztere um Urlaub für den berühmten Architekten Francesco di Giorgio ersucht. Die Signorie, auch das ist für die Zeiten charakteristisch, berichtigt zunächst einen Irrthum des Herzogs. Dieser hatte Francesco in seinem Briefe einen Urbinaten genannt. Der lange Aufenthalt des letzteren in Urbino, wo er am Palaste baute, erklärte den Glauben. Kein Urbinate, antwortet die Signorie, sondern ein Sienenser sei Francesco, der übrigens bereits den Auftrag erhalten habe, sich nach Mailand zu begeben und dem Herzoge zu Willen zu sein. In Begleitung desselben Giov. Antonio da Gessate, der vor acht Jahren nach Straßburg gesendet worden war, kommt Francesco di Giorgio in Mailand an, wo er alsbald mit den Lokalarchitekten in Berathung tritt. Sein Gutachten, am 27. Juli zu Protokoll gegeben, hat sich noch erhalten. Es ist, wie selbstverständlich, rein technischer Natur, handelt hauptsächlich von dem Uebergange in das Achteck, der Sicherung der Kuppel. Ein Satz besitzt aber für uns ein näheres Interesse: „Alle Ornamente, die Kuppellaterne, die äußeren Zierrathen sollen in Uebereinstimmung mit dem Stile der Kirche gebildet werden.“ Es fand die gothische Architektur also noch spät im fünfzehnten Jahrhunderte bei einem der Hauptvertreter der Renaissance volle Anerkennung.

Noch Auffallenderes ereignete sich aber ein Jahrhundert später in Bologna. Zu einer Zeit, wo der Renaissancestil seine Blüthe bereits abzustreifen begann, wo wir in Deutschland und Frankreich Sinn und Freude an der altheimischen Kunst verloren hatten, für die neuitalienischen Formen schwärmten, loderte hier

noch ein feuriger Enthusiasmus für die gothische Architektur auf. Diese zählte am Schlusse des sechszehnten Jahrhunderts in Bologna beinahe ebenso viele begeisterte Freunde, wie anderwärts die Renaissance Verehrer. Als die kunstgelehrten Architekten einen gothisch begonnenen Bau in klassischen Formen vollenden wollten, gab es eine gewaltige Aufregung in den städtischen Kreisen. Es fehlte nicht viel und „gothisch“ oder „antik“ wäre im Jahre 1589 das Feldgeschrei zweier Parteien geworden.

Ein enthusiastischer Schneider, Namens Carlo Cremona, hatte statt der Elle den Zirkel zur Hand genommen, den Kopf mit Triangulirungen und Quadraturen erfüllt, hielt er sich für einen Kunstkenner, und da ihm die Fachmänner nicht glaubten, trat er als Volkstribun auf und warb für die alte Gothik, wie er sie verstand, zahlreiche Anhänger in den unteren Kreisen. Es gelang ihm, seine Ansichten und Behauptungen volksthümlich zu machen, die Bauherren von S. Petronio zu verblüffen, eine neue Prüfung der bis dahin entworfenen Pläne zur Vollendung der Kirche zu erzwingen. Schon dieses konnte er sich als Sieg anrechnen, daß die gelehrten Architekten den Handschuh aufhoben und in weitläufigen Denkschriften ihre Entwürfe gegen Cremona's Angriffe vertheidigten. Und wenn auch schließlich des Schneiders Bemühungen keinen praktischen Erfolg erzielten, so blieb doch sein Ehrgeiz nicht unbefriedigt. Er zog selbst den päpstlichen Hof in den Streit hinein und galt eine Zeitlang bei seinen Mitbürgern als der populärste, bei den fremden gelehrten Architekten als der verhaßteste Mann.

Das Schauspiel, das in Bologna am Schlusse des sechszehnten Jahrhunderts aufgeführt wurde, hat auch noch heutzutage, wo der Prozeß zwischen Gothik und Renaissance neu instruirt wird, ein großes Interesse und darf daher die Erzählung des episodenreichen Verlaufes der Baugeschichte von S. Petronio auf aufmerksame Zuhörer hoffen. Sie gründet sich auf die Urkunden, welche der leider frühverstorbene Gaye gesammelt und in seinem Carteggio publicirt hat.

Wie in so vielen italienischen Städten, so war auch in Bologna die Bürgerschaft bedacht, die Zeit ihrer höchsten Macht und Blüthe durch eine monumentale Stiftung, die ihr Andenken auf die Nachwelt bringen sollte, zu verewigen. Ungefähr hundert

Jahre nach der Gründung des Florentiner Domes, fast gleichzeitig mit dem Mailänder Dome, wurde (1388) S. Petronio begonnen. Als ersten Werkmeister dürfen wir wohl einen einheimischen Baukundigen, den Antonio Vincenzi rühmen, wenigstens hatte er das Modell entworfen und 1392 die oberste Leitung des Baues übernommen. Alle Kirchen sollten an Größe und Mächtigkeit von S. Petronio übertroffen werden, so wollte es der selbstbewußte Stolz der Bologneser Bürger. Von den gothischen Domen Italiens entlehnte man die Kuppel über der Vierung, die weitgespannten Bogen, die quadratischen Abstände der Pfeiler, dazu wollte man aber noch die Vorzüge der nordischen Münster, die hochragenden Thürme und eine reiche Chorgliederung fügen. Vollendet hätte S. Petronio nicht in Italien, kaum im Abendlande seines Gleichen gehabt. Acht Kirchen wurden niedergerissen, um dem einen Riesenwerke Raum zu machen. Doch es blieb leider nur bei der guten Absicht. Wie so viele Kathedralen des Mittelalters hatte auch S. Petronio das Schicksal, halb Fragment, halb Ruine auf die folgenden Jahrhunderte zu gelangen. Zwar war man im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts so weit gekommen, daß im Langhause, wenn auch nothdürftig, der Gottesdienst abgehalten werden konnte, auch mit der Ausschmückung der Façade hatte man bereits begonnen. Von Siena wurde 1428 der berühmte Bildhauer Giacomo della Fonte gerufen, um die Arbeiten am Hauptportale zu übernehmen. Theils Verpflichtungen, die der Künstler in Siena zu erfüllen hatte, theils Mißhelligkeiten mit den Bauherren von Petronio, verhinderten den gedeihlichen Fortgang des Werkes. Giacomo starb mitten in den Verhandlungen, sein Nachfolger war nicht so rasch zu finden und wenn er auch gefunden worden wäre, in der Zwischenzeit war das mit großen Kosten angehäufte Baumaterial verschwunden. Der päpstliche Legat Baldassare Cossa, nachmals Johann XXII. hatte die vorräthigen Marmorblöcke verkauft oder zu anderen Zwecken verwendet. So kam das sechszehnte Jahrhundert heran und noch immer fehlten die östlichen Theile der Kirche, es fehlte die Wölbung und die überaus schmuckreich beabsichtigte Façade. Viele Jahre hindurch, aus dem Schweigen der Urkunden zu schließen, stockte der Bau. Erst im Jahre 1514 scheinen die Bauherren von S. Petronio wieder zu neuen Anstrengungen den Muth zu

gewinnen. Ein gewisser Arduino Ariguzzi hatte ein neues Modell angefertigt, das noch heutigen Tages in der Bauhütte bewahrt wird. Er dachte sich die Façade fünfgiebelig mit drei im Rundbogen geschlossenen Portalen und drei Rundfenstern zwischen leichten Strebepfeilern. Je zwei Thürme verlegte er an die Ecken des Kreuzschiffes, über dessen Mitte sich eine dem Florentiner Dome nachgebildete Kuppel erheben sollte. Der arme Arduino traf aber auf harte Widersacher. Wie er selbst in einem Rechtfertigungsschreiben klagt, sind in Bologna so viele Genies und Baukünstler erstanden, als man deren kaum in der ganzen weiten Welt vermuthet hätte. Alles, vom Pfaffen und Schulmeister bis zum Handwerker und Bauer, ja selbst bis zum Last- und Wasserträger herab spielt den Architekten und kramt eine wohlfeile Weisheit aus. Sein Entwurf erleidet von der Lokalkritik heftige Angriffe und wird — zurückgelegt, ein Schicksal, das er mit gar vielen späteren Entwürfen theilt und welchem auch die Arbeiten der berühmtesten Architekten jener Zeit nicht entgingen.

Es scheint, der löbliche Bauvorstand von S. Petronio gab unseren hochpreislichen Baubehörden an Unklarheit, an Liebe zur Vielschreiberei und Verschleppung wenig nach. Allen Parteien und allen Anforderungen will er genügen. Er bemerkt, wie nahe der alte gothische Bau der Bürgerschaft am Herzen liege und setzt daher die Bedingung fest, man möge bei den Entwürfen für die Wölbung und Façade das schon Vorhandene nicht etwa als eine Ruine, eben nur dazu gut, abgebrochen zu werden, behandeln. Auf der anderen Seite prickelt ihn die Eitelkeit, sich einen berühmten Namen dienstbar zu machen. Er vergißt, daß die Modearchitekten verächtlich von der Gothik denken und um keinen Preis ihre Originalität dem alten Werke unterordnen wollen. Es ist nur ein saures Lob, das Pellegrini, der Mailänder Dombaumeister 1582 dem gothischen Stile ertheilt: die Regeln desselben seien im Grunde viel verständiger, als die Meisten glauben. Natürlich gelingt es keinem Plane, die allgemeine Zustimmung für sich zu gewinnen. Kaum ist ein solcher bekannt geworden, so erhebt die Kritik Berufener und Unberufener ihre tadelnde Stimme und raubt dem Bauvorstande den Muth der Entscheidung. Dieser hilft sich, indem er über den vorgelegten Entwurf

einem dritten Architekten das Gutachten abfordert. Damals wie heutzutage war die Natur der Mehrzahl der Künstler dieselbe. Jeder der „uomini eccelenti“ glaubt es besser machen zu können und sendet statt des Gutachtens einen neuen, angeblich besseren Plan ein. Das Bauarchiv von S. Petronio wird bereichert — es besitzt noch gegenwärtig mehr als dreißig Entwürfe — aber das Werk selbst rückt nicht vorwärts. Und dennoch sträubt sich die Bürgerschaft von Bologna beharrlich, den Bau aus der Hand zu geben. Als der Cardinal Gastaldi, derselbe, dem wir in Rom die beiden stattlichen Kirchen am Eingange zum Corso verdanken, sich anbot, die Façade auf eigene Kosten in der kürzesten Frist herzustellen und daran nur die Bedingung knüpfte, sein Wappen möge an derselben angebracht werden, wurde er ohne alles Bedenken abgewiesen. Trotz aller ärgerlichen Zwischenfälle blieb S. Petronio das Palladium Bologna's.

Vom Jahre 1514 bis zum Jahre 1521 fehlen uns Nachrichten über den Fortgang des Baues. In dem letztgenannten Jahre wurde Baldassare Peruzzi aus Siena, der weltberühmte Schöpfer der Farnesina nach Bologna berufen, um in Bezug auf die Façade Rath zu ertheilen. Er zeichnete einen Entwurf im Renaissancestile und einen zweiten, in welchem er sich an den gothischen Formen genauer hielt. Keiner fand Gnade in Bologna. Von dem ersteren wird gar nicht weiter gesprochen; den anderen empfing der Architekt Ercole Seccadinari zur Beurtheilung. Zu Gunsten des Sienensers, sagt der Kritiker, spricht der Umstand, daß ihm die volle Freiheit zu ändern, zu mindern und zu mehren gewährt worden war. Seccadinari weigert sich auch nicht, Baldassare das Lob eines prächtigen Zeichners zu ertheilen, die Pläne an sich schön und groß zu finden, aber — sie stehen in grellem Widerspruche mit den Grundformen des Baues und müssen daher verworfen werden. Was lag näher, als den scharfsichtigen Kritiker mit der Aufgabe zu betrauen, welche Peruzzi zu lösen außer Stande war. Seccadinari wurde 1530 zum Dombaumeister ernannt. Daß er schon zwölf Monate später wieder abdankte, beweist, daß er gleichfalls auf unüberwindliche Schwierigkeiten stieß.

Wunderbar genug, daß den Bolognesern nach allen diesen Erfahrungen der Muth nicht sank, der Glauben, es könne, es

müsse S. Petronio vollendet werden, unerschüttert blieb. Die Bauvorsteher wandten sich 1546 an Giulio Romano. Er kam in Begleitung des Mailänder Architekten Christofano Lombardi nach Bologna und zeichnete einen Riß zur Façade, den Vasari überaus schön und wohlgeordnet nennt, der noch im vorigen Jahrhunderte italienische Kunstkenner bezauberte, mit seiner Mischung des Gothischen und Antiken aber auf die Bürger von Bologna keine Wirkung übte. Wenigstens wurde er in keinen Streit verwickelt wie ein Jahr später Vignola, dessen theoretische Ansichten und praktische Neigungen ihn allerdings von der Gothik weit entfernten. Vignola's Façadenentwurf, halb und halb schon von dem Bauvorstande angenommen, fand in einem Concurrenten, dem Giacomo Ranuzzi einen heftigen Gegner. Vierzehn Kapitalverbrechen hatte er, wenn man Ranuzzi glauben soll, begangen, die Maße gefälscht, die Verhältnisse verdorben, das Alte nicht geschont, das Neue nicht anziehend gestaltet. Vignola antwortet in herbem Tone. Wenn er sich einzelne Abweichungen von dem alten Baue erlaubt habe, Langfenster in Rundfenster umgewandelt, die Pfeiler anders gestellt, so habe er nicht blos die Regeln der schönen Baukunst und die Zustimmung der besten modernen Architekten für sich, auch der alte Meister, wenn er noch lebte, würde zu seinen Gunsten sich aussprechen und für geschlagen erklären. Zu jener Zeit kannte man noch nicht die gute Architektur und dieser Umstand allein entschuldigt den gothischen Baumeister.

Wieder vergeht eine längere Zeit, ohne daß der Bau merkliche Fortschritte macht. Doch wurden noch fortwährend neue Entwürfe gezeichnet und dem Bauvorstande eingereicht. Mit der Zahl der ersteren wuchs die Verlegenheit des letzteren. Da ermannte er sich (1572) wieder einmal zu einer kühnen That und knüpfte mit dem berühmtesten der lebendigen Architekten, mit Andrea Palladio Verhandlungen an. Francesco und Fabio aus dem Geschlechte der Pepoli, welche mit den Bentivogli's im Mittelalter an der Spitze Bologna's gestanden, übernahmen die Vermittelung.

Anfangs schien sich Alles zum Besten zu gestalten. Fabio Pepoli hatte Palladio in Venedig die verschiedenen Entwürfe vorgewiesen und ihn um sein Urtheil ersucht. Palladio findet an allen

Plänen Mängel, tadelt dieses und jenes, erklärt sich aber gern bereit, selbst nach Bologna zu kommen und da in Kunstsachen das bloße Wort nicht genügt, mit dem Zeichenstifte seine Meinung deutlich zu machen. Sein Antrag wird vom Bauvorstande dankbar angenommen, doch will dieser, durch frühere Erfahrungen gewitzigt, sich nicht mit gebundenen Händen dem Künstler überliefern. Fabio erhält den Befehl, Palladio auszuholen — pigliare un poco di lingua — wie er sich wohl mit seinen Rathschlägen dem alten Baue gegenüber verhalten wolle, ob er denselben als eine Ruine betrachte, zu nichts gut als abgebrochen zu werden oder ob er wohl glaube, daß an die vorhandenen Theile angeknüpft werden könne. Auch darüber soll er, natürlich in den höflichsten Formen, Erkundigung einziehen, ob Palladio sich damit begnügen werde, die Fehler der ihm vorgelegten Entwürfe zu verbessern oder einen neuen selbständigen Plan im Sinne habe. „Denn die Architektur bringt es offenbar mit sich, daß wer sie fachmäßig treibt, alles Andere als mangelhaft ansieht und in sich den Muth zu den kühnsten Aenderungen verspürt.“ Nachdem Fabio für Palladio's maßvolles Auftreten sich verbürgt hatte, wird letzterem die förmliche Bestallung gesendet. Reisegeld, Diäten, freie Wohnung in dem Palaste der Pepoli wird ihm zugesichert, dagegen soll er ein genaues Gutachten über den Weiterbau abgeben, sich mit den Lokalarchitekten verständigen, überhaupt die ganze Angelegenheit so ordnen, daß unter seiner Autorität das Werk der Vollendung entgegen schreiten kann. Im Juli 1572 nahm Palladio die Kirche von S. Petronio in Augenschein und stattete sein Gutachten ab. Unter den vorgelegten Plänen fanden die von Terribilia und Teobaldi gezeichneten seinen größten Beifall. Sie lehnen sich ziemlich enge an den alten Bau an, der „mit Rücksicht auf die Zeit, in welcher S. Petronio begonnen wurde, und wenn man nun einmal die deutsche Weise zugibt, mannigfache Schönheiten offenbart“. Das Recht der Existenz muß man aber dem deutschen Stile einräumen, „sieht man doch viele Bauten dieser Art, darunter die bedeutendsten in Italien, wie S. Marco in Venedig, den Mailänder Dom, die Certosa von Pavia, die Kathedralen von Orvieto, Siena und Florenz, sowie zahlreiche Paläste in demselben ausgeführt, so daß man sagen könnte, daß fast alle Städte Italiens voll von dieser Art

Architektur seien." Palladio schließt demgemäß sein Gutachten mit der Versicherung, daß „das vollendete Gebäude nichts zu wünschen übrig lassen wird." Aber schon in der Nachschrift bedauerte er seine Nachgiebigkeit. „Wollte man die Rücksicht auf die bereits fertigen Theile des Baues fallen lassen und mir genügend Zeit gönnen, so erbiete ich mich, eine Zeichnung zu machen, so gut wie ich es nur immer wüßte und vermöchte." Es scheint, daß man auf sein Anerbieten eingieng. Palladio entwirft aber nicht eine, sondern vier Zeichnungen zur Façade, die sich noch alle erhalten haben und von Algarotti beschrieben, von Scamozzi in seinem Werke über den großen Vicentiner publicirt sind. Ihr Studium ist in hohem Grade lehrreich. Wir lernen da eine wahre Verlegenheitsarchitektur kennen. Auf der einen Seite ist Palladio gewissenhaft genug, auf die Formen und Verhältnisse des alten Baues Rücksicht zu nehmen, auf der anderen Seite kann er doch der Versuchung nicht widerstehen, auch das eigene Licht leuchten zu lassen; bald glaubt er sich mit dem gothischen Stile verständigen zu können, bald wieder findet er das ihm angesonnene Opfer zu groß und entwirft unbekümmert um die innere Architektur von S. Petronio die Façade in den modischen Formen der Renaissance. Die eine Zeichnung ist offenbar in der Absicht gemacht, die Gliederung der Kirche in fünf Schiffe und die Abstufung der Höhenverhältnisse der letzteren auch außen anklingen zu lassen. Gegen seine bessere Ueberzeugung stützt Palladio eine Säulenordnung auf die andere, durchschneidet er durch Thürgiebel das Säulengebälke und duldet im Rundbogen geschlossene Fenster ohne Zusammenhang zwischen den oberen Säulenstellungen. Es ist wahr, die Anordnung der Façade enthüllt deutlich die innere Eintheilung, unmöglich konnte aber Palladio an den verdorbenen Proportionen Freude haben, der klaren Verständlichkeit zu Liebe die Schönheit oder was er dafür hielt, preisgeben. Er rafft sich auf und zeichnet einen anderen Plan, in welchem eine einzige Säulenordnung dem Auge entgegentritt. Sechs Säulen steigen bis zu dem Giebel empor und verleihen der Façade ein geschlossenes Wesen. Die Harmonie der Verhältnisse stößt aber jetzt auf noch größere Schwierigkeiten. Die gewaltige Breite der Kirche hindert den ruhigen Aufbau in der Höhenrichtung. Die äußeren Nebenschiffe erscheinen als Anhängsel, die Fenster und Seiten-

portale lassen sich nur mühselig unterbringen. Er corrigirt in einer dritten Skizze die Proportionen, gibt dem Mittelgiebel eine größere Höhe, vermehrt die Zahl der Halbgiebel. Die Schwierigkeiten bleiben, der Gesammteindruck wird nicht besser. Da versucht er es mit einem noch engeren Anschlusse an die Gothik. An die Stelle der Säulen treten abgestufte Pilaster, die Ecken krönt er mit Pyramiden, die offenbar an die gothischen Spitzthürme, die Fialen, erinnern sollen. Die breiten Flächen zwischen den Pfeilern verwandelt er in Felder, zahlreiche Reliefs, Guirlanden und Festons beleben den Bau, Rundfiguren krönen die Spitzen und Ecken der Giebel. Palladio ist mit sich selbst zufrieden. Jo Andrea Palladio laudo il presente disegno schreibt er unter den Entwurf. In Bologna aber, so scheint es, war man anderer Meinung. Auf der Grundlage seiner Entwürfe hatte Palladio mit dem Lokalarchitekten Terribilia verhandelt, mit diesem die Maße verabredet und Giovanni Pepoli die Versicherung gegeben, daß Alles gut gehen und die Façade ein vortreffliches Ansehen gewinnen werde. Endlich wird zur eigentlichen Bauführung geschritten.

Kaum aber steigen die Façadenpfeiler in die Höhe, als die Baumeister und Baubeflissenen von Bologna einen argen Lärm erheben. Sie behaupten, durch die Mischung gothischer und moderner Formen werde die Einheit und Harmonie des Baues gefährdet, sie bezweifeln selbst die Festigkeit und Tragkraft des neubegonnenen Werkes und schimpfen Palladio's Entwurf eine architektonische Confusion. Giovanni Pepoli, die Hauptstütze Palladio's in Bologna ist in nicht geringer Verlegenheit. Er möchte seinen Schützling in Ehren halten und kann doch nicht die gegen dessen Plan gemachten Einwendungen rasch widerlegen. Palladio muß sich selbst rechtfertigen. Pepoli sendet ihm (November 1577) die Liste der Klagen und Ausstellungen, in der Ueberzeugung, wie er schreibt, daß es Palladio gelingen werde, alle Mißverständnisse zu beseitigen. Man kann es dem berühmten, von aller Welt bewunderten Vicentiner nicht verargen, daß er die herbe Kritik seiner Arbeit ungnädig aufnahm. Die Verwirrung, die er verursacht haben soll, schleudert er seinen Gegnern, den Freunden der Gothik auf den Kopf. „Die deutsche Weise, ruft er ingrimmig aus, könnte man eher eine Confusion als eine

Architektur nennen." Es ist wahr, er hat in seinem Entwurfe korinthische und römische Säulen auf ein gothisches Basament gestellt. Haben denn aber die Alten nicht Aehnliches gethan? Die Rustica, die blos an den Kanten geglätteten Hausteine, die dorische Weise haben mit der korinthischen und römischen Ordnung auch nichts gemein, und dennoch hat sie die Antike verbunden, auf einen rustiken oder dorischen Unterbau ohne Bedenken korinthische und römische Säulen gesetzt. Das Leichte und Zierliche soll auf das Schwere und Starke folgen; so verfährt die Natur, die ja auch die Krone und Wipfel der Bäume mit leichten Blüthen schmückt, dem Stamme Derbheit und Festigkeit verleiht; in derselben Weise verfuhren, die Natur nachahmend, die alten Künstler. Wie in diesem Falle die Kunstsitte der Griechen und Römer, so rechtfertigt ihn in anderen Fällen das eine oder andere bestimmte antike Bauwerk, oder des unantastbaren Vitruv deutliche Vorschrift. Wer will die Wahl seiner Detailformen tadeln, wenn er sich auf das Beispiel des Colosseums berufen kann, seine Gesimse drückend und schwer finden, wenn sie auch am Constantinsbogen vorkommen. Die flachen Giebel über den Thüren, der Reliefschmuck der Felder, die Blumengewinde und Festons mögen allerdings nicht im Einklange mit den Grundsätzen der Gothik stehen, sind aber nicht der Tempel von Jerusalem, die Tempel der Griechen und Aegypter würdigere Muster der Nachahmung? Sind nicht die angefochtenen Verhältnisse des Hauptportales ganz im Geiste Vitruv's ersonnen worden? „Ueberhaupt, was ist die Architektur Anderes als die Proportion der Glieder in einem Körper? Dieser muß mit jenen, die Glieder mit dem Gesammtkörper in einem harmonischen Verhältnisse stehen, wodurch jene Schönheit erreicht wird, welche die Griechen mit dem Namen der Eurhythmie bezeichnen." Dieses Gesetz hat Palladio bei seinem Entwurfe festgehalten und er müßte dafür eigentlich gelobt werden, wenn die Bologneser Kritiker andere als gemeine (bassi) gothische Bauten gesehen hätten. Trotz seiner geharnischten Vertheidigung, und obgleich Bolognini und Giacomo della Porta in Rom für ihn eintraten, blieb ihm die öffentliche Meinung in Bologna abhold. Auch seine Entwürfe wurden zu den übrigen in das Archiv zurückgelegt.

Wenn der Façadenbau solche Schwierigkeiten darbietet, wenn

in der That die Vollendung der Façade erst in Aussicht steht, bis die ganze Kirche vor Alter wird ein Trümmerhaufen geworden sein, könnte man nicht von jener ganz oder theilweise absehen? In der Verzweiflung griff man endlich auch zu diesem Gedanken, und hieß den Plan, welcher der Façade einen mächtigen Portikus vorbaute, herzlich willkommen. Dieser Ausweg brachte aber keineswegs den Frieden. Denn auch jetzt bildeten sich wieder zwei Parteien. Die eine, mit Camillo Bolognini als Sprecher, widerrieth die Portikusanlage. Bei antiken Tempeln mögen Vorhallen wohl angebracht gewesen sein, bei Kirchen passen sie nicht, werden auch, wie die Jesuitenkirche in Rom und andere neue Cultusbauten zeigen, nicht mehr angewendet. Sie ziehen den geräuschvollen profanen Handel in die Nähe der Kirchen und sind speziell bei S. Petronio nicht anzurathen, weil sie den Platz vor der Kirche einengen und damit den freien Ueberblick des Baues hemmen würden. Die andere Partei empfahl einen Portikus schon aus dem Grunde, daß dadurch das Geschwätz und der Marktverkehr, welcher bis jetzt den Gottesdienst in der Kirche störte, in die Vorhalle verwiesen würde. Sie rief ferner das Beispiel der altchristlichen Basiliken an und behauptete auch, bei der erhöhten Lage von S. Petronio werde ein Portikus dem Kirchenplatze nur zum Schmucke dienen und den letzteren keineswegs verkleinern. Palladio, gleichfalls um Rath angegangen, schlug die Sibyllinischen Bücher der modernen Architektur auf und da er im Vitruv den Portikus bei Tempelanlagen als Regel angegeben fand, so erklärte er sich unbedingt für einen solchen und sandte auch sofort (1579) den Entwurf zu einer zehnsäuligen Vorhalle ein. Am liebsten hätte er den Portikus, wie es bei den alten Peripteraltempeln vorkam, um den ganzen Bau herumgeführt. Die Sache kam schließlich an den päpstlichen Hof zur Entscheidung. Dort war man gegen einen Portikusbau und meinte in Bezug auf die anderen Schwierigkeiten, die sich in Bezug auf die Fortsetzung des Werkes erhoben hatten, man thäte am besten, auf die Einwölbung des Mittelschiffes zu verzichten und wie es in der lateranensischen Basilika und in S. Maria Maggiore geschehen, eine getäfelte Decke zu ziehen, überließ es aber am Ende den Lokalbehörden und den Bologneser Sachverständigen, über die Angelegenheit in das Reine zu kommen. Die zur rascheren

Lösung der Bauaufgabe aufgeworfene Zwischenfrage hatte also nur eine neue Verschleppung gebracht. Durch die Anrufung der päpstlichen Autorität gewann man so viel, daß für den Weiterbau die goldene Mittelstraße empfohlen wurde. Es soll der gothische Stil nicht strenge eingehalten, aber auch nicht gänzlich verlassen werden, ein Theil der Façade soll der besseren Uebereinstimmung mit dem Alten zu Liebe gothische Formen zeigen, der andere in moderner Weise aufgeführt werden.

Im Jahre 1580 scheint endlich eine Einigung zu Stande zu kommen. Der Rath von Bologna faßt den definitiven Entschluß, den Bau nach Terribilia's Plan, mit welchem Einzelheiten des Tebaldischen Entwurfes verbunden werden sollen, in Angriff zu nehmen. Wunderbar genug, daß nach so viel verwirrenden Zwischenfällen doch noch so viel Sinn für das Richtige sich erhielt. Denn im Ganzen läßt sich an Terribilia's Plane — er ist oft, z. B. in Cicognara's Geschichte der Skulptur publicirt worden — nichts aussetzen. Er lehnt sich an das System der gothischen Façaden Mittelitaliens an, hält die innere Gliederung in fünf Schiffe auch in der äußeren Anordnung fest, und wenn er auch vorzugsweise nur durch eine reiche Dekoration wirkt, so enthält er doch in den gewaltigen Eckpfeilern, in den zahlreichen Giebeln und Fialen, in den mächtigen Spitzbogenfenstern über dem Mittelportale der gothischen Elemente genug, um sich der ursprünglichen Anlage harmonisch anzuschließen. Zum Ueberflusse, vielleicht um den Muth zu stählen, wird die zufällige Anwesenheit des Mailänder Dombaumeisters Pellegrini in Bologna benutzt, um nachträglich (1582) noch die Zustimmung einer Autorität zu gewinnen. Im Herzensgrunde wünscht Pellegrini einen gänzlichen Umbau nach antiken Grundsätzen. Denn nur auf diese Weise würde die vollendete Schönheit und die größte Sicherheit des Werkes erreicht werden. Da sich dieses aber als unthunlich erweist, so gibt er dem Plane Terribilia's, der sich am meisten dem gothischen Stile nähert, seine Billigung. Höchstens könnte auf eine Erweiterung der Fenster Bedacht genommen und die Zahl der kleinen Thürmchen, welche unruhig wirken, verringert werden.

Es war jedoch das Verhängniß von S. Petronio, daß jeder Schritt näher zur Vollendung des Werkes auch einen Fall tiefer

in die Verwirrung bedeuten sollte. Trotzdem, daß Alles offiziell festgestellt und endgiltig beschlossen war, begann gerade jetzt der heftigste Parteienkampf. Die Façade bildet zwar nicht mehr den Stein des Anstoßes. Ehe man an ihren Ausbau schreiten konnte, mußte das Mittelschiff geschlossen werden. Ueber die beste Gewölbeform traten nun die Meinungen und Ansichten wieder scharf auseinander. Die einheimischen Sachverständigen erhoben ihre Stimme gegen die Rathschläge der fremden Architekten, die mit Aerzten verglichen werden, welche einem Kranken Arzneien reichen, ohne ihm den Puls gefühlt, ja ohne ihn auch nur mit dem Auge erblickt zu haben. Wollte man den Fremden folgen, so würde das dem Werke zum größten Schaden gereichen. Es verstehe sich von selbst, daß nur spitzbogige Kreuzgewölbe zur Anwendung kommen dürfen, und die von einer Seite geforderte Belastung der Pfeiler mit Architrav und Fries, um das Mittelschiff zu erhöhen, unterbleiben müsse. Fünf Sachverständige, unter ihnen Terribilia, treten dann am 25. August 1587 zu einer Berathung zusammen und formuliren noch einmal auf das genaueste, wie die Wölbung, wie das Gerüste beschaffen sein müsse. Ihren Anträgen wird Folge gegeben und so der heimischen Kunst der Sieg über fremde Concurrenz verliehen. Aber unterdessen hat sich in Bologna selbst eine Gegenpartei gebildet, an deren Spitze der Schneider Carlo Cremona steht.

Von jeher übte die Gothik auf die Handwerkskreise einen besonderen Zauber. Wird doch in derselben auf die eigentliche Werkarbeit kein geringer Nachdruck gelegt, das technische Element in den Vordergrund gerückt. Die Summe der Motive, in welcher sich die erfinderische Phantasie des Künstlers selbständig bewegen kann, erscheint nicht groß, auch geistreichen Einfällen, genialen Neuerungen wird eine enge Grenze gesetzt. Fachkünstler haben daher gewöhnlich erst einen geheimen Widerwillen zu überwinden, ehe sie sich von den riesenhaften, und doch streng gebundenen Verhältnissen der gothischen Architektur gefangen nehmen lassen. Dem blos handwerksmäßig Gebildeten imponirt dagegen die streng geometrische Grundlage, sowohl der konstruktiven wie der dekorativen Glieder. In den einfachen Dreiecken und Vierecken, aus welchen die seltsamsten und verwickeltesten Formen hervorgehen, wähnt er eine magische Kraft verborgen, unwillkürlich lebt er

sich, weil ihm die mathematische Begründung dunkel bleibt, in eine mystische Gedankenreihe hinein, sieht in der Quadratur und Triangulatur alle Bauglieder wie im Keime vorgebildet und knüpft an die Architektur die fremdartigsten Vorstellungen von Musik und Harmonie. Unserem Carlo Cremona begegnete das Gleiche. Daß sich der ehrenwerthe Schneider um den Bau von S. Petronio kümmerte, kann nicht befremden. Wir haben gesehen, wie sich alle Gemüther seit Menschenaltern mit derselben Angelegenheit beschäftigten und das Interesse für die Gothik in Bologna fortwährend genährt wurde. Cremona begnügte sich aber nicht, wie die übrigen Bürger, im Allgemeinen für den alten Bau Partei zu nehmen, er suchte sich ein tieferes Verständniß von der Sache zu verschaffen und griff nach dem nächsten, dem einzigen Buche, welches das Wesen der Gothik den Italienern zugänglich machte, nach Cesariano's Commentar zum Vitruv. Von Cesariano erzählt Vasari, daß er, „ein guter Geometer und Baumeister," in Mailand lebte, Bramante's Schüler war, und den Vitruv erklärte. „Als er den versprochenen Lohn für sein Werk (1521) nicht empfing, gerieth er in solche Verzweiflung, daß er sehr wunderlich wurde, nicht mehr arbeiten wollte und völlig verwildert mehr wie ein Thier als wie ein Mensch sein Leben beschloß." Die letztere Behauptung ist eine Lüge, aber die Wunderlichkeit des Mannes wird Niemand bestreiten, der seinen Commentar zum Vitruv und namentlich seine Ansichten über die Gothik kennt. Diese sind aus dem Streben, die Kunstgriffe der deutschen Steinmetzen zu schematisiren und den Regeln Vitruv's auch in der mittelalterlichen Architektur Geltung zu verschaffen, hervorgegangen.

In Cesariano's Commentar fand Cremona „den vornehmsten und höchsten Steinmetzengrund des Triangels" verzeichnet und alle Proportionen auf die Grundlage des gleichseitigen Dreieckes zurückgeführt. Natürlich glaubte er sich im Besitze des Steines der Weisen. Er begann zu zeichnen, zu messen nnd zu vergleichen und da er entdeckte, daß die neuen Gewölbe in S. Petronio durchaus nicht nach dem System des gleichseitigen Dreieckes entworfen sind, mit diesem verglichen niedrig und stumpf erscheinen, so trat er öffentlich für seine verworfenen und verletzten Triangeln in die Schranken. Er gewann großen Anhang unter den Handwerkern und Bauarbeitern, dann aber auch unter den „gentil-

uomini principali della città.“ Den simpeln Schneider allein hätte man ausgelacht und leicht zum Schweigen gebracht, den Rücken gedeckt von den vornehmsten Bürgern Bologna's wurde er eine unabweisbare Autorität. Er vermochte zunächst das Eine: der Bau gerieth in Stocken. Es wurde nach Rom berichtet, wo Cardinal Montalto die Entscheidung über die Bauangelegenheiten Bologna's in den Händen hielt, und von Rom aus, daß beide Parteien gehört werden sollen, empfohlen. Die Sachverständigen werden wieder einberufen und Gutachten ihnen abgefordert. Diese schließen natürlich gegen den Schneider. Man kann immerhin der Regel vom gleichseitigen Dreiecke eine gewisse Bedeutung zugestehen, und die „mathematischen und musikalischen Subtilitäten“ Cremona's anerkennen, aber praktischen Werth besitzen sie nicht und was den gegenwärtigen Fall betrifft, so muß man sagen, daß die Wölbung, so wie sie ist, den guten Gesetzen der Architektur vollkommen entspricht und mit den Verhältnissen der übrigen Theile der Kirche trefflich übereinstimmt. Ja noch mehr, die Harmonie würde leiden und auch die Sicherheit des Baues gefährdet werden, wenn man auf Cremona's Rathschläge einginge und das Gewölbe erhöhte.

Daß auch der Architekt, welcher den Bau unmittelbar leitete, Francesco Terribilia, sich rührte, kann nicht Wunder nehmen. Gegen ihn waren Cremona's Angriffe zunächst gerichtet, für ihn die Vertheidigung eine bindende Pflicht. Er antwortete dem Schneider und rechtfertigte das eigene Verfahren in einer ausführlichen Denkschrift. Was Terribilia über die gothische Architektur sagt, spricht gerade nicht zu seinen Gunsten. Er hält sie für eine Nachahmung der korinthischen Säulenordnung, entsprungen den schlimmsten Zeiten des Verfalles. Als die Barbaren im römischen Reiche einfielen, gieng auch die Kunst ihrer Schönheit verlustig. Die verdorbene und verworrene Manier setzten die Gothen oder Deutschen fort, sie vermengten ihre eigenen rohen Formen mit antiken Elementen und so entstand die Gothik, welche man eher eine Architektur des Mißbrauches als der gesetzmäßigen Regel nennen könnte. Unleugbar leidet dieselbe, wenn man sie mit antikem Maßstabe mißt, an zahlreichen Fehlern; sie würden aber nur greller hervortreten, wenn man einen gothisch begonnenen Bau in antiken Formen vollenden wollte. Dieß hieße einen italienischen

Hut auf einen deutschen Rock pflanzen. Für einen Renaissance-architekten erscheint die letztere Behauptung überraschend billig und das Zugeständniß, daß S. Petronio in Spitzbogen eingewölbt werden müsse, unerwartet groß. Durchaus verständig ist auch Alles, was Terribilia gegen den Schneider vorbringt. Wir lernen freilich Cremona's Aesthetik nur aus der Widerlegung des Gegners kennen. Weder Gaye, noch sonst jemand, dem das Archiv von S. Petronio zugänglich war, hat es der Mühe werth gefunden, des Schneiders Denkschriften und Proteste zu veröffentlichen. Gaye nennt sie einfach absurd und das müssen sie gewesen sein, wenn anders nicht Terribilia Cremona's Sätze fälschte.

Der gute Mann glaubte seine Meinungen recht stark zu begründen und unwiderleglich hinzustellen, wenn er sie mit vieler Gelehrsamkeit aufputzte. Er hielt sich nicht an Cesariano allein, sondern citirte auch Vitruv und Leon Battista Alberti als Gewährsmänner und warf mit den Namen Euclid's und Aristoxenes herum. Damit gab er dem gewandten Gegner arge Blößen. Ganz richtig erwidert Terribilia, er sei in einem groben Irrthum, wenn er annehme, weil bei einem gothischen Baue das gleichseitige Dreieck herrsche, müsse es überall als Grundlage festgehalten werden, er habe ferner übersehen, daß die Quelle seiner Wissenschaft, Cesariano selbst die Triangulatur nur „gleichsam" eine Regel nenne und Vitruv's Autorität am wenigsten von ihm als Autorität angerufen werden könne, welcher hochmüthig über die Unwissenheit der Alten sich äußere. Vollends Leon Battista Alberti sei von dem Schneider nicht verstanden worden. Wenn dieser an den Architekten die Forderung stelle, auch in der Geometrie, Philosophie und Musik bewandert zu sein, so wolle er damit nicht sagen, ein Bauwerk sei eine geometrische, musikalische oder philosophische Schöpfung, sondern einfach auf die Nothwendigkeit einer reicheren Bildung der Künstler hinweisen, damit sie das Schöne von dem Häßlichen besser unterscheiden und eine schärfere Urtheilskraft gewinnen. Terribilia spottet schließlich des Schneiders, der die Logik mit einer gar zu groben Elle messe, während die greifbare Architektur sich ihm zu einer geometrischen Mystik verflüchtige. Aus der Heftigkeit seines Tones ersieht man aber, daß ihm doch bange war, nicht alle Welt werde

von der Absurdität der Schneidergothik überzeugt sein. Und seine Furcht war, wie der Antrag des Cardinals Montalto, beide Parteien sollen in Rom sich auseinandersetzen, zeigt, nicht unbegründet. Schade, daß es dazu nicht kam. Der simple Schneider und der gelehrte Künstler als Turnierritter hätten ein anziehendes Schauspiel abgegeben. Soweit hatte aber doch die Agitation Cremona's Wirkung geübt, daß die Cavaliere und Architekten Fontana und Giacomo della Porta nach Bologna gesandt wurden, um hier Recht zu sprechen. Welche Entscheidung dieselben fällten, kann man sich denken. Fontana hatte schon einmal, als er in wahrem Galgenhumor den Obelisk auf dem Petrusplatze aufzurichten unternommen hatte, vor der rohen Praxis sich beugen müssen. Es war nicht anzunehmen, daß er jetzt das Handwerk auf Kosten der gelehrten Kunst begünstigen würde.

Die Urkunden schweigen über das fernere Schicksal Carlo Cremona's. Wir haben allen Grund zu vermuthen, der Petition der Sachverständigen sei Folge gegeben worden, welche baten: „der Legat möge dem Schneider und seinen Anhängern befehlen, sich um ihre Krambuden zu kümmern, nicht über Dinge den Mund zu öffnen, über welche zu urtheilen sie nicht berufen sind, nicht das Volk aufzuhetzen und Skandal zu erregen.“ Mit andern Worten, ein bekanntes Sprichwort wurde leicht abgeändert und dem letzten Vertheidiger und Märtyrer der Gothik in Italien gerathen: Schneider, bleibe bei deiner Elle! Die Kirche S. Petronio harrt aber bis zu dieser Stunde der Vollendung.

Erläuterungen und Belege.

Die Quellen dieses Aufsatzes, welcher in abgekürzter Form in den Grenzboten 1858, I, S. 121, publicirt wurde, sind für die Geschichte des Mailänder Domes: Milanesi, documenti per la storia dell' arte senese II, p. 429 sqq.; Jacob von Königshofen, Elsässische Chronik in Druck gegeben von Dr. Johann Schiltern, 1698, S. 561; für die Geschichte S. Petronio's: Gaye's Carteggio inedito d'artisti II, p. 140, 152, 358; III, p. 316–490. Vgl. ferner: Opere del Conte Algarotti, Livorno 1765, VI, p. 214 und Cicognara storia della scultura I, 48. Arriguzzi's Modell v. J. 1514 hat Lübke (in den Mittheilungen der Wiener Centralcommission V, 167) mitgetheilt, die Façadenpläne Palladio's sind in dem Werke: Les bâtimens et les desseins de André Palladio recueillis et illustrés par Oct. Bertotti Scamozzi IV. t. 18—20 veröffentlicht worden. Terribilia's gothischen Façadenentwurf hat Cicognara I. t. III. im verkleinerten Maßstabe reproducirt.

Algarotti's Wunsch, die Publikation sämmtlicher Entwürfe, welche das Kirchenarchiv von S. Petronio bewahrt, ist bis zu dieser Stunde nicht in Erfüllung gegangen. „Sarebbe una tal Opera di assai maggior profitto per gli Architetti, che non sono per gli Pittori quegl' intagli, che fannosi tutto giorno dei quadri antichi," versichert Algarotti. Dieser Vortheil würde gegenwärtig in noch höherem Grade von den Architekten genossen werden, die Kosten der Herausgabe vermindert die Photographie, leider scheint aber weder die Bedeutung architektonischer Handzeichnungen aus der alten Zeit, noch die Verwendbarkeit der Photographie für künstlerische Lehrzwecke allgemein gewürdigt zu werden. Es wäre überhaupt Zeit, daß Burckhardt's (im Cicerone ausgesprochener) Wunsch endlich befriedigt würde: „Auch in der Blüthezeit der Renaissance bleibt das Beste und Großartigste unausgeführter Entwurf. Wir erfahren durch Nachrichten, auch wohl durch Zeichnungen, welche die größte Sehnsucht rege machen, wie Brunellesco einen großen Palast für die Mediceer, Rosellino eine neue Peterskirche sammt Umgebung und Residenz, Bramante einen neuen Vatikan entwarf, zahlloser anderer Projekte der größten Meister nicht zu gedenken. Die Sammlung der Handzeichnungen in den Uffizien enthält von dieser Gattung wenigstens einiges vom Wichtigsten. Für Architekten, welche mit

der oft nur andeutenden Ausdrucksweise des Zeichners, namentlich mit den perspektivischen Halbansichten von Interieurs rasch vertraut sind, hat die Besichtigung derselben einen großen Werth. Eine facsimilirte Herausgabe des Besten würde sich gewiß lohnen."

S. 147. Die Liebhaberei für Gothik unter Laien. Sighart (Gesch. d. bild. K. in Bayern S. 743) sagt: „Hoffstadt, Beamter am Stadtgericht München, dann Appellrath in Aschaffenburg hat durch sein „Gothisches Abc" zuerst das praktische Verständniß der Gothik aufgeschlossen. Er machte auch Pläne zu gothischen Bauten und erklärte in Begeisterung, er wollte, wenn er einen gothischen Dom bauen dürfte, nach Vollendung desselben sich von der Spitze herabstürzen. Merkwürdig ist, daß für die Restauration der so gesetzmäßigen Gothik meist Dilettanten, und zwar Juristen, thätig waren, so außer Hoffstadt noch Puttrich, Reichensperger, Schnaase u. A."

S. 156. Cardinal Gastaldi. Ueber sein Anerbieten berichtet Algarotti l. c. p. 221.

S. 161. Die geometrische Grundlage der gothischen Architektur. Vgl. darüber wie über die vermeintliche Symbolik des gothischen Stiles und die angeblichen Mysterien (die Grundzahlen, Grundmaße und Grundfiguren) Schnaase, Gesch. d. b. Künste, IV, 1, S. 287 ff.

S. 167. Cremona's Denkschrift. Gaye's (Carteggio III, p. 507) Worte sind: Esiste nel citato archivio di Bologna il parere di Cremona dell anno 1589, il quale mi sembra si assurdo che non ho voluto riprodurlo.

6.

Der altdeutsche Holzschnitt und Kupferstich.

Wir haben keinen deutschen Vasari, kein Werk, welches ähnlich wie das berühmte Buch des italienischen Malers und Schriftstellers uns aus unmittelbarer Anschauung von dem Wirken der altdeutschen Künstler Kunde brächte. Die Anfänge des italienischen Werkes greifen freilich in frühe Jahrhunderte zurück, für manche Richtungen der Kunst ist Vasari das Verständniß verloren gegangen; der Mehrzahl der Helden aber, deren Leben er schildert, steht er als Zeitgenosse gegenüber und dieser Umstand verleiht seiner Erzählung eine Frische und Lebendigkeit, die gar viele Fehler in der Anlage und Ausführung des Buches vergessen macht. Kein deutscher Schriftsteller des sechszehnten Jahrhunderts hat sich die gleiche Aufgabe gestellt. Erst späteren Zeiten verdanken wir in der Regel, was wir von den Lebensverhältnissen unserer alten Meister erfahren. Kein Wunder, daß unser Wissen darüber dürftig ausfällt, kein Wunder auch, daß sich die Meinung verbreitet hat, jene Männer wären eigentlich stets mißachtet gewesen, schon die unmittelbaren Zeitgenossen eines Dürer und Holbein hätten sich um die heimische Art wenig gekümmert, sie nicht gewürdigt und nach deutscher Unsitte dem fremden Wesen gehuldigt. Dieser Meinung muß widersprochen werden. Ist auch der Reich=

thum an literarischen Quellen für unsere ältere Kunstgeschichte nicht groß, so genügen sie doch nach Zahl und innerem Werthe, in uns die entgegengesetzte Ueberzeugung zu wecken und ein vollgiltiges Zeugniß, daß die heimische Kunst auch von den unmittelbaren Zeitgenossen verstanden und geschätzt wurde, abzulegen. Da ist z. B. der alte tüchtige Straßburger Buchdrucker, Bernhard Jobin, der von sich selbst sagt, er sei „der kunst des Malens ein ungeübter, doch ohn rhum zü melden, ein geneigter und ergebener.“ Er behauptet nicht zu viel. Wenn man die lange Reihe der von ihm gedruckten und verlegten Bücher durchsieht, bekommt man Achtung nicht allein vor dem Umfange seines Betriebes, sondern auch vor der Gediegenheit seines künstlerischen Sinnes. An illustrirten Werken fand er sein größtes Behagen und aus seinen Pressen gingen alljährlich stattliche Folianten hervor, deren Inhalt vielleicht gegenwärtig veraltet ist, deren künstlerische Ausstattung uns aber noch heutzutage Respekt einflößt. Ueberhaupt ist das Verdienst, welches sich die deutschen Buchdrucker des sechszehnten Jahrhunderts, die Koberger in Nürnberg, die Schönsberger und Steyner in Augsburg, die Egenolph und Feyerabend in Frankfurt, die Froben und Cratander in Basel, die Grieninger und Jobin in Straßburg um die Entwickelung des Holzschnittes erworben haben, nicht hoch genug anzuschlagen, wenn es auch nur selten gebührend gewürdigt wurde. Unser Holzschnitt wäre vorzeitig abgestorben, wenn ihm nicht die Buchdrucker, theilweise selbst Formschneider, Beschäftigung und Förderung gegeben hätten. Unser Jobin verlegte im Jahre 1573 ein biographisches Werk über die Päpste, welches der Veronenser Onuphrius Panvinius, mit Kupferstichen geschmückt, 1570 in Rom herausgegeben hatte. Fischart, der deutsche Rabelais besorgte die Uebersetzung des Textes, Jobin's „lieber Gevatter“ Tobias Stimmer, der fruchtbare, durch Erfindungskraft und Formensinn gleich ausgezeichnete Künstler schnitt die italienischen Kupferstische in Holz nach. In der Vorrede zu den „Eygenwissenlichen und wolgedenkwürdigen Conterfeytungen oder Antlitzgestaltungen der Römischen Bäbst“ ergeht sich Jobin ausführlich über die künstlerischen Zustände seiner Zeit.

Es sei nicht zu verwundern, sagt Jobin, daß sich in seinen Tagen der Streit über die künstlerischen Vorzüge der einen und

der anderen Nation rege, da ja eine ähnliche Eifersucht die ältesten und herrlichsten Nationen, die Chaldäer, Aegypter und die „eigenrhümigen Griechen" beherrscht habe. Namentlich die Italiener nehmen für sich gleichsam das Monopol künstlerischer Begabung in Anspruch und behaupten, die beste Uebung und der Ursprung der Künste sei bei ihnen zu finden. Dieser hauptsächlich durch Vasari weitverbreiteten Ansicht tritt Jobin entgegen. Keinem Volke sind die Gaben und Gnaden Gottes ganz verkürzt und abgeschlagen, keine Nation hat ein ausschließliches Erbrecht auf natürliche Anlagen und künstlerische Neigungen. Am wenigsten stehen die Deutschen den Italienern darin nach. „Ich wolte einen ebenso großen catalogum der unseren berümtesten und herrlichsten Maler, als offtgeregter Georgius Vasari auffstellen," der seiner Meinung nur dadurch den Schein der Wahrheit verleiht, daß er die Verdienste der Deutschen fälschlich verleugnet, heimtückisch verschweigt und verkleinert. Als ob nicht bereits „bei des Rotbarten Kaisers Friedrich Zeiten in Deutschland eben so gut Gemälde zu finden wären, als des stolzen Cimabue Werke sind." Muß doch Vasari „wider seinen Willen" zugeben, daß die „Baumeisterei, deren sonst die Italiener groß erfahren sein wollen, um das 1333. Jahr von einem Deutschen, Wilhelm genannt, sei verbessert worden und daß Alesso Baldovinetti das gründliche Glasmalen und Musiren um das 1389. Jahr von einem Deutschen, der gegen Rom gewallt, gelernt habe." Die sonnenhelle Wahrheit hat Vasari doch soweit in die Augen geschienen, daß er den Ruhm der unschätzbaren Erfindung der Oelmalerei dem wahren Urheber, einem Niederdeutschen Johannes van Eyck, welcher sie um das 1440. Jahr aus der Alchymie entwickelt, zustellen mußte. Er trug aber dennoch aus unzeitiger Liebe zu seinem Vaterlande nicht Scheu, die Erfindung des Kupferstiches einem Florentiner, dem Maso Finiguerra zuzumessen, „so doch mehr als gewiß, daß Martin Schön, nachdem er zu dem Stechen durch seine zwei Lehrmeister, deren einer Ruprecht Rüst geheißen, um das 1430. Jahr ist angewiesen gewesen, solche Kunst erstlich in Uebung, Ruf und Gang gerichtet hat." Diese kritischen Bemerkungen Jobin's erheischen selbst wieder mannigfache kritische Berichtigung. Erfreulich bleibt aber immerhin der Eifer, mit welchem er sich seines Vaterlandes annimmt und der Künstlerka=

talog, welchen er seiner Polemik gegen Vasari folgen läßt, besitzt nicht allein als eine historische Urkunde, sondern auch als ein lebendiges Zeugniß, wie hoch man im sechszehnten Jahrhundert die heimischen Künstler hielt, großen Werth.

„Albrecht Dürer, dessen Fleißes im Reißen und Stechen sich noch heutigen Tages alle Völkern verwundern, hat eine solche Anzahl fürnehmer Maler hin und wieder in Hochdeutschland erweckt, daß sie an Menge und Kunst gewißlich keiner Nation den Platz räumen. Denn ihm sind im Flach- und Farbmalen bald rühmlich gefolget: Aldo Grawe, Sebald Behem in Frankfort, Mathis von Aschaffenburg, dessen köstlich Gemäl zu Issna (Issenheim im Elsaß) zu sehen, Lamprecht Schwab, Lamprecht Lombard zu Lüttich, Johan Mabuse, Johan Mey, Amberger, Jost von Cleve, Jacob Sigmeyer, Johan Schäufelein, Jörg Bentz zu Nürnberg, Johan Burgmeyer zu Augsburg, Manuel Deutsch zu Bern, Lucas Granacher zu Wittenberg, Johan Baldung, Heinrich Vogtherr, Widitz, alle drei zu Straßburg, Virgilius Solis zu Nürnberg, Johann Thufel, Florian Abel, Jos Amman zu Zürich, Thobias Fend zu Preslau, beyde Bockperger. Und daß ich es mit den zwei fürtrefflichsten beschließe, so kann ich nicht ohne rhümliche Meldung gedencken der recht Kunstsinnigen Johan Holbein Burgern zu Basel und Tobias Stimmern von Schaffhausen."

Jobin steht mit seinem Patriotismus keineswegs allein. Daniel Specklin, der geniale Kriegsbaumeister des sechszehnten Jahrhunderts, führt in seinen „Architekturen der Festungen, wie die zu unseren Zeiten mögen erbauen werden," die gleiche Sprache. Unter den Gründen, die ihn zum Niederschreiben dieses berühmten Werkes (1589) bewogen, führt er vornehmlich auch den Aerger über die hochmüthigen Italiener an, „welche alles auf sich zu ziehen und die übrige Welt als Kinder und Gänse zu betrachten lieben." Und doch kommt „in den subtilen Künsten das schönste Schreinerwerk, Malen, Kupferstechen, Gießen alles zum schärffsten von uns Deutschen her, trutz ganzem Italien." Daß in diesem Satze keine Ueberhebung liege, beweist er durch das Zeugniß eines Italieners, des Paulus Jovius, welcher bekennt, daß „durch die heimliche Wirkung des Gestirn, durch den kalten scharfen Nordwind die vorigen groben Ingenia also erweckt sind, daß sie jetzt

auch die höchsten Künste hervorbringen, — den weisen Griechen und uns schläfrigen Italienern zur ewigen Schande — und die letztern nach guten Werkmeistern in Deutschland schicken müssen."

Jobin's und Specklin's eifrige Vertheidigung der heimischen Kunstarten findet einen wichtigen Bundesgenossen in dem Würzburger Medicus und Mathematicus Walter Rivius, dem Uebersetzer und Commentator Vitruv's. Seine Begeisterung für Vitruv und die Alten befreit ihn von dem Verdachte engherzigen Patriotismus, der das Fremde, nur weil es fremd ist, verachtet, das fleißige Studium italienischer Kunstschriftsteller deutet einen unbefangenen Standpunkt an. Aber auch Rivius fühlt sich in seinem Buche „Vitruvius teutsch 1548" verpflichtet, für die deutsche Kunst einzutreten und insbesondere für ihren glänzendsten Vertreter, Albrecht Dürer, eine Lanze zu brechen. Er stellt ihn hoch über Apelles. „Wäre zu hoffen, daß diese beiden der Kunst halber streiten würden: Apelles müßte dem Dürer weichen, den Platz und Preis lassen. Denn obwohl der Apelles in der Kunst der Malerei also wohl erfahren, daß man ihm seine Werke nicht schelten oder tadeln mochte, allein daß er ob der Arbeit zuviel fleißig, hat doch dieser Apelles zu seiner Kunst ein Behelf der Farben haben müssen, damit er seinen Werken eine Gestalt gebe, welche aber der Dürer, wiewohl er des Malens und Vertheilung und Anlegen der Farben eben also wohl berichtet gewesen, doch in seinen Kunststucken nicht bedurft. Dann er allein mit schwarzen Linien und Strichlein alles das, so ihm vorkommen ohne allen Behelf der Farben dermaßen lebhaft und künstlich gerissen und gestochen vor Augen gestellt, auch solche Dinge, so man vermeint unmögliche zu sein, dermaßen vorgebildet hat, daß solches also künstlicher und wo man es mit Farben zieren wollte, ganz und gar versudeln und verderben würde. Denn wie man mag immer erdenken, es sei Licht, Tag, Finster, Schatten, die Verkürzung der Ferne und Weite und dergleichen, daß dieser Dürer nicht ganz künstlich und mit solchem großen Fleiße mit schwarzen Strichlein oder Lineamenten allein vor Augen gestellt hat, als ob es da wäre und lebte; auch wie gesagt, die Dinge, so sich nicht malen lassen wollen ohne besonderen großen trefflichen Verstand als die Elemente, Feuer, Schein und Glanz, Donner, Hagel und Blitz und dergleichen Witterung, wie auch man=

cherlei Anfechtung und Bewegung des Gemüthes in Zorn, Trauer, Leid und Freud, dann er die menschlichen Personen in solcher Gestalt dermaßen künstlich vorgemalt, daß man sie nicht allein für lebendig achten möchte, sondern auch durch ihre Geberde vermeint, ihre Gedanken und Gemüth zu merken und das viel mehr die Stimme zu erkennen, welches er ohne alle Farben zu wegen bringen vermochte. Darum er ohne alle Widerrede vortrefflicher in solcher Kunst, wenn der Apelles, so sich der Farben hat behelfen müssen, geachtet und von allen künstlichen Malern gehalten werden soll."

Uns überrascht die hohe Meinung, welche auch welterfahrene Leute des sechszehnten Jahrhunderts, Zeitgenossen der blendenden italienischen Kunstherrlichkeit von der vaterländischen Kunstweise hegten, noch größeres Staunen erregt aber die Motivirung des Wohlgefallens. Was schon Jobin's Künstlerkatalog, die Aufzählung der Maler, Kupferstecher und Holzschneider in demselben Athemzuge verrieth, enthüllt uns vollends deutlich des Rivius breitspurige aber wohldurchdachte Rede: der Kupferstich und der Holzschnitt galten im sechszehnten Jahrhunderte mit der Malerei gleichberechtigt, in jenen Kunstzweigen erkannte man den wahren Kern, den eigenthümlichen Ausdruck der deutschen Phantasie. Solche Schätzung des Kupferstiches und Holzschnittes entspricht gar schlecht der heutzutage landläufigen Ansicht.

Der Humorist, welcher sich über die Steckenpferde großer Kinder lustig macht, verfehlt nicht auch die Liebhaberei für Stiche unter denselben aufzuzählen und in der Galerie moderner Sonderlinge nimmt der Kupferstichsammler einen hervorragenden Platz ein. Der Kupferstichsammler ist ein Mann, der kleine vergilbte Blättchen voll verzeichneter Figuren mit Gold aufwiegt, der auf den breiten weißen Papierrand und das Wasserzeichen mehr achtet als auf die Vorzüge der Darstellung, der das Rare mit dem Schönen verwechselt, und gar häufig halbfertige Blätter den vollendeten vorzieht. So ungünstig urtheilt über den Kupferstich und den Holzschnitt nicht blos der Kunstpöbel, auch ernste Männer, welche ihre Meinung nicht am ordinären Markte sich holen, legen ihm keinen großen Werth bei, auch Fachschriftsteller verweisen die Geschichte der beiden Kunstzweige in den Anhang, gleichsam als ob dieselben mit der inneren Entwickelung der Kunst

nichts gemein hätten, die mannigfachen Wandlungen der Phantasie sich an derselben nur im geringen Grade offenbarten. Wer hat nun Recht, die modernen Verächter des Kupferstiches oder der alte Rivius, welcher Dürer gerade wegen seiner Thätigkeit als Kupferstecher noch über den Maler Apelles setzt? Binnen wenigen Jahren wird hoffentlich darüber kein Streit herrschen. In jeder wohl eingerichteten Kunstsammlung gibt man jetzt dem Besucher Gelegenheit, auch die Blätter des Grabstichels und des Schneidemessers bequem zu betrachten; mit Hilfe der Photographie wird die Kenntniß der Kupferstiche und Holzschnitte in Kreisen verbreitet, die noch vor kurzer Zeit kaum eine Ahnung von dem Reichthume, der in diesem Materiale aufgespeichert ist, besaßen. Die Früchte des erleichterten Studiums der Kupferstichkunst werden sich bald zeigen. Gegenwärtig klingt aber die Behauptung von dem gleichen Rechte der Stiche und Schnitte mit den farbigen Gemälden noch vielfach paradox und muß daher eingehender erörtert werden. Sie bezieht sich jedoch nur auf die alten Kupferstiche und Holzschnitte aus dem sechszehnten Jahrhunderte, auf die Zeit, in welcher der Kupferstecher und Holzschneider auch der Zeichner seiner Blätter war oder die Zeichnungen doch wenigstens ausschließlich mit Rücksicht darauf, daß sie in Kupfer gestochen, in Holz geschnitten werden sollten, angefertigt wurden.

Die Geschichte des Kupferstiches zählt zwei scharf von einander getrennte Perioden auf. In der späteren, welche vom Schlusse des sechszehnten Jahrhundertes anhebt, schränkt der Kupferstecher seine Aufgabe auf die möglichst treue Reproduktion eines Vorbildes ein, das ursprünglich in einem anderen Materiale z. B. in der Oelmalerei geschaffen und gedacht wurde. Als Techniker, in der virtuosen Handhabung des Instrumentes überragt er weitaus seine Vorgänger; er versteht es vortrefflich, durch die mannigfachen Strichführungen hier die verschiedenen Töne des Colorites nachzuahmen, dort die plastische Rundung wiederzugeben; geschickt weiß er sich in dem Stile seines Musters zurecht zu finden; liebevoll, mit Aufopferung seiner Individualität, geht er auf die Eigenheiten des Originales ein und bringt sie zu voller Geltung. Der Kupferstecher seit Goltzius' Zeiten hört nicht auf Künstler zu sein. Man muß künstlerisch fühlen, man muß gleichfalls eine lebendige Phantasie, einen fein gebildeten Formensinn

besitzen, um den Spuren eines schöpferischen Geistes so genau folgen zu können.

Der Kupferstich selbst aber, als die bloße, wenn auch geistvolle Wiederholung eines bereits selbständig bestehenden Kunstwerkes kann nicht mehr auf die gleiche kunsthistorische Bedeutung den Anspruch erheben, wie die alten obgleich in der Technik viel einfacheren Originalblätter. Es mag durch Edelinck und namentlich durch die französische Stecherschule des siebenzehnten Jahrhunderts, durch Masson, Drevet u. A. die Wirkungskraft des Grabstichels unendlich erweitert worden sein, es mag Cornel Visscher's lebendige Wiedergabe gemalter Bildnisse, Wille's Verständniß der holländischen Genremaler unsere Bewunderung erregen, es mag endlich die Vorliebe Morghen's, Desnoyer's für die Werke der großen Italiener unseren Geschmack veredelt haben: die Summe unserer Kunstkenntnisse wurde durch die Stiche dieser Meister nicht vermehrt. So groß ihre technischen Vorzüge auch sind, so anerkennenswerth das Verdienst, daß sie durch die vollendete Nachbildung aller bedeutenden Schöpfungen die letzteren auch solchen Kreisen zugänglich machten, welche der Anschauung der Originale entbehren müssen: in einem Punkte werden sie von ihren alten Fachgenossen, den Kupferstechern — und auch den Holzschneidern — des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts übertroffen. Diese schaffen Originalcompositionen, enthüllen uns eine stattliche Reihe künstlerisch gefaßter Gedanken, die auf keine andere Art verkörpert wurden, theilweise gar nicht sonst verkörpert werden konnten. Auch dann gilt die Behauptung, wenn die Composition nicht eigenhändig von dem Künstler, der sie entworfen hatte, gestochen oder geschnitten wurde. Denn auch in diesem Falle blieb die Rücksicht auf das Material und dessen Wirkungskraft bei dem Zeichner maßgebend.

Als Ergänzung der malerischen Thätigkeit haben wir demnach den alten Kupferstich und Holzschnitt aufzufassen. Namentlich das Bild der altdeutschen Kunst wird erst durch die Betrachtung der letzteren vollständig, und nicht nur vollständig, sondern erst auf diese Weise in das rechte helle Licht gestellt. Im Kupferstiche und Holzschnitte erging sich die Phantasie der deutschen Künstler des sechszehnten Jahrhunderts am freiesten, hier offenbart sich ihre künstlerische Natur am glänzendsten, hier fanden sie erst den

rechten Mittelpunkt für ihre Wirksamkeit und ihre schöpferische Begabung.

Die Werthschätzung der altdeutschen Kunst ruht bekanntlich auf schwachem Grunde. Auch wenn wir mit Worten des Lobes und Preises nicht kargen, und uns ruhmredig über die Gediegenheit altdeutscher Kunstwerke äußern, insgeheim seufzen wir doch über die peinliche Langweile, welche die Mehrzahl dieser gediegenen Werke erregt. Und ist es denn schließlich ein so großes Verbrechen, in Cranach's nackten Frauengestalten nicht die höchste ideale Schönheit verkörpert zu sehen, in Altdorfer's Alexanderschlacht den historischen Ernst zu vermissen? Es läßt sich nicht leugnen, daß die nordische Malerei im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts der Vollendung näher stand als in der Reformationsperiode. Wir kennen wenige Werke der späteren Zeit, welche sich in Lebendigkeit des Ausdruckes, zierlich anmuthigen Formen, gesättigter Farbengluth mit dem Kölner Dombilde messen dürfen und vollends die Gemälde der Eyck's und ihrer nächsten Nachfolger überragen weithin die Schöpfungen der jüngeren oberdeutschen Schulen. Nur im Rosenkranzbilde, der Frucht seines venetianischen Aufenthaltes, besiegt Albrecht Dürer vollkommen seinen spröden Sinn für das Malerische, nur Hans Holbein offenbart eine bereits von Hause aus auf das Malerische angelegte reiche Natur. Bei diesem tritt allerdings die Farbe nicht als etwas Aeußerliches zu dem bereits fertig gedachten Werke hinzu, während schon Dürer gar häufig den Pinsel wie einen feingespitzten Zeichenstift handhabt und vollends die übrigen Zeitgenossen sich nutzlos bemühen, Gedanken und Form, Zeichnung und Colorit harmonisch zu verbinden. Folgt daraus der Verfall der deutschen Kunst? Keineswegs, nur eine Veränderung in der Wahl des Materials. Zur rechten Zeit erinnern wir uns der Worte des Rivius, der den Kupferstecher Dürer über den Maler Apelles stellt und lassen uns von dem Urtheile des sonst neidischen Auslandes und der gewöhnlich unbilligen, hochmüthig auf uns herabsehenden Italiener leiten. Camerarius erzählt, daß die fremden Kaufleute, welche nach Nürnberg handelten, keine Artikel lieber als Rückfracht nahmen, denn Kunstwerke, von welchen sie ganze Ladungen in ferne Landschaften verführten. Von Michelangelo wissen wir, daß er sich für deutsche Kunstschöpfungen in so hohem Grade interessirte,

daß er selbst die mühselige Arbeit des Copirens nicht scheute, und ebenso ist Dürer's ehrenvolle Anerkennung durch Rafael bekannt. Daß sich zahlreiche italienische Maler von den Produkten deutscher Phantasie nährten, diese fälschten, um Ruhm zu gewinnen, unter ihrem eigenen Namen herausgaben, würden wir durch Vergleichung errathen, auch wenn es nicht Vasari widerwillig genug berichtete. Es muß also doch die altdeutsche Kunst des sechszehnten Jahrhunderts eine besondere Natur, eine ungewöhnliche Anziehungskraft besessen haben. Sie hatte sie auch, aber nur soweit sie durch den Kupferstich und Holzschnitt vertreten wurde. Die gestochenen und geschnittenen Blätter führten die fremden Kaufleute aus Nürnberg aus, einen Stich Schongauer's copirt der jugendliche Michelangelo, Dürer's Holzschnittwerk ahmt Marc Anton, Rafael's Schüler nach, deutsche Kupferstiche benutzten italienische Künstler, Marco da Ravenna, Niccolo Alunno, Andrea del Sarto, Pontormo, Ubaldini, um ihre Compositionen reicher und tiefer zu gestalten. In den Kupferstichen und Holzschnitten erkannten die Italiener den reinsten Ausdruck der deutschen Phantasie, entdeckten sie deutliche Anklänge an das künstlerische Wesen, welchem sie selbst in der sogenannten Renaissance huldigten.

Ein kurzer Ueberblick der geschichtlichen Entwickelung, eine gedrängte Schilderung der Technik der beiden Kunstgattungen wird genügen, die Sache vollkommen verständlich zu machen.

Die Anfänge des Kupferstiches und Holzschnittes sind begreiflicher Weise in ein dichtes Dunkel gehüllt. Bei den ersten Versuchen hatte man keine Ahnung von dem künftigen Werthe des neuen Verfahrens und als das letztere künstlerisch ausgebildet war, dachte man nicht mehr an den vielfach verschlungenen Weg, welcher bis dahin war zurückgelegt worden. Ueber einen Umstand müssen wir uns klar werden. Die Erfindung des Kupferstiches und Holzschnittes ist nicht in die Zeit zu setzen, in welcher man zuerst in eine Metallplatte Linien eingrub oder von einem Holzblocke den Grund ausschnitt, so daß nur die Zeichnung erhöht stehen blieb, dieselbe datirt vielmehr erst von dem Augenblicke, in welchem der mechanische Abdruck von der Platte gemacht wurde. Gravirte Metallplatten gab es in Hülle und Fülle lange zuvor, ehe man daran dachte, von denselben Abdrücke auf Papier zu veranstalten. Außer den zahlreichen Grabplatten, welche in der letzten Zeit des Mit-

telalters in England, in den Niederlanden und im nördlichen Deutschland im Gebrauche waren, führen wir als Beispiel den Kronleuchter Friedrich Barbarossa's im Aachener Münster an. Dieser, etwa um das Jahr 1165 gestiftet, stellt dem Herkommen gemäß das himmlische Jerusalem dar und wird durch eine stattliche Reihe von Thürmen geschmückt. Die Bodenplatte eines jeden Thurmes zeigt in gravirter Zeichnung bald eine biblische Szene, bald Engelsfiguren (die acht Seligkeiten). Bei einer Reinigung des Kronleuchters machte man vor einiger Zeit den Versuch, von den Platten Abdrücke auf Papier zu ziehen. Der Versuch gelang vollkommen, und lieferte den Beweis, daß die Arbeit jener eines Kupferstechers durchaus entsprach. Niemand wird aber behaupten, daß der Meister jenes Metallwerkes, der in einem alten Nekrologium genannte frater Wibertus, ein Kupferstecher war. Ihm fehlte die Intention der mechanischen Vervielfältigung und damit das charakteristische Merkmal des Kupferstechers. Eher ließen sich noch in den Trockenstempeln, welche in alten Zeiten die Stelle der Unterschrift vertraten, die Keime der späteren Xylographie nachweisen. Das Streben, Zeit und Arbeit zu ersparen, brachte die neue Kunstgattung in das Leben. Wie langsam und mühselig erscheint nicht der Prozeß des Stickens und Webens, welchen Kunstaufwand erfordert nicht das Zeichnen der so beliebten reichverzierten Initialen aus freier Hand. Hier stoßen wir auf die wahren Anfänge der graphischen Künste. An die Stelle der Fadentapeten traten mit dem hölzernen Model gedruckte Tapeten. Wann dieses geschah, läßt sich nicht genau feststellen. Gewiß ist die Tapete von Sitten aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts, welche die Geschichte des König Oedipus mit Hilfe von Holzmodeln gedruckt zeigt, nicht das älteste Beispiel des Zeugdruckes, dessen Heimat in Italien gesucht werden dürfte, ebenso wie der Stempeldruck an Stelle der freien Handschrift schon in frühen Jahrhunderten des Mittelalters nachgewiesen werden kann. Die gedruckten Initialen in Engelberger Handschriften stammen aus der Zeit des Abtes Frowin, welcher 1147 aus S. Blasien nach Engelberg in der Schweiz kam, um das Kloster zu reformiren und in seinem wissenschaftlichen Eifer auch das Abschreiben der Codices förderte. Da und dort aber erscheint der Holzschnitt (oder Metallschnitt? lange Zeit hindurch gebrauchte man neben dem

Holze auch Messing oder Kupfer als Stock, aus welchem man die Zeichnung herausschnitt) als bloßer Nothbehelf. Die Erfindung wird zunächst nur zaghaft benutzt, nicht folgerichtig angewendet und vollkommen verwerthet. Man begnügt sich, mit dem Holzmodel auf einem Tuche oder einer Tapete dieselbe Figur zu wiederholen; auf diese Art die ganzen Tapeten selbst in das Endlose zu vervielfältigen, kam nicht in den Sinn. Es fehlt die industrielle Ausbeutung. Selbst das handwerksmäßig Erzeugte soll wie ein Kunstwerk einzig in seiner Art bestehen, nicht durch wiederholte treue Copien herabgewürdigt werden.

Noch auf einem anderen Gebiet des Kunsthandwerkes tritt uns der Holzschnitt als Surrogat entgegen. Man kennt die Freude des Mittelalters an schönen Bücherdeckeln. Reich skulptirte Elfenbeinplatten wurden zum Einbande verwendet, mit Email und getriebener Arbeit die metallenen Deckel geschmückt. Die Zahl der Bücher wuchs aber allmälich weit über die Summe der vorräthigen Elfenbein- und Metallplatten hinaus. Auch hier mußte die graphische Kunst nachhelfen. Die sogenannten Teigdrucke (empreintes en pâte), bekanntlich die größten Seltenheiten in Kupferstichkabineten, haben schwerlich eine andere Bestimmung gehabt, als Buchdeckel zu zieren. Sie wurden nach Passavant's und Weigel's Vermuthung so erzeugt, daß geripptes Papier mit einem leichten, farbigen Teige überzogen wurde. Nachdem dieser Ueberzug trocken war, drückte man die Metall- oder Holzform mit Kleister oder Leim statt der Druckfarbe auf die Teigfläche auf. Eine Bestreuung mit Sammet- oder Goldstaub verlieh den Blättern, die in die Tiefe des Buchdeckels gelegt werden konnten, ein Sammet- oder metallartiges Aussehen.

Auf einem Buchdeckel aufgeklebt fand sich auch der älteste Metallschnitt, von welchem wir bis jetzt Kunde haben, das Pergamentblatt mit dem Bilde der Kreuzigung Christi in der Weigelschen Sammlung. Dem Stile nach zu schließen, stammt dieser Metallschnitt aus dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts. Sein Vorkommen auf einem Buchdeckel ist keineswegs auf einen bloßen Zufall zurückführen. Sieht man das Blatt, bei welchem die Handzeichnung in den Ornamenten nachhelfen mußte, genauer an: die Verzierung des Grundes, die Anordnung der Medaillons in den Borduren, den eigenthümlichen Ton der Färbung, die gleich nach

dem Drucke hinzugefügt wurde, so kann man nicht zweifeln, daß es sich um die Nachahmung einer emaillirten Metallplatte handelt, wie solche früher zu Bücherdeckeln verwendet wurden.

Ein merkwürdiges Schauspiel. In Metall gravirte Zeichnungen, förmliche Kupferstichplatten gab es schon im zwölften Jahrhundert, wirkliche Metallschnitte, den Holzschnitten in allem Wesentlichen gleich, druckte man nur wenig Menschenalter später und dennoch währt es noch eine lange Zeit, ehe die Erfindung des Holzschnittes und Kupferstiches praktisch wurde, ehe sich Künstler derselben bemächtigten und Ideen und Formen mit dem eigenthümlichen Materiale in Einklang brachten, einen wirklichen Holzschnitt- und Kupferstichstil schufen. Die Zahl der erhaltenen Einzelblätter aus dem vierzehnten und dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts ist nicht gerade unbedeutend, der Buxheimer heilige Christoph vom Jahre 1423 hat längst das Anrecht als ältester Schnitt zu gelten verloren, dennoch bleibt aber der alte Satz, daß der Holzschnitt erst spät im fünfzehnten Jahrhunderte eine künstlerische Bedeutung erringt, aufrecht. Denn bis dahin wurde er, auch wo er nicht Metallarbeit und Wirkerei ersetzen sollte, stets mit einem schielenden Blicke auf Gemälde verfertigt. Die alten Holzschnitte durften namentlich der Farben nicht entbehren. An der Zeichnung würden wir den Ursprungsort derselben schwerlich erkennen, sie ist gleichmäßig roh und dürftig, nach dem Colorit dagegen, je nachdem Purpur- oder Krapproth, Zinnober, ein zartes Rosa neben Gelbbraun vorherrscht, sind wir im Stande, die Herkunft der Holzschnittes in Oberdeutschland oder den Niederlanden, in Ulm, Nürnberg, Köln u. s. w. nachzuweisen, ein deutliches Zeichen dafür, daß die Colorirung nach allgemein giltigen Gesetzen erfolgte, die einfache Natur des Holzschnittes nicht beliebt, nicht erkannt war. Der Entwickelung des Holzschnittes in formeller Beziehung ging seine Ausbeutung zu den verschiedenartigsten äußeren Zwecken vor. Wie mannigfach sind die Dienste des Holzschnittes im fünfzehnten Jahrhunderte. Ist es auch unrichtig, daß derselbe das Laster des Kartenspielens geboren hat, — wir kennen keine gedruckten Spielkarten aus dem vierzehnten Jahrhundert, in welchem doch der Zeitvertreib oder Zeitverderb mit Karten eingebürgert war — so hat die Erfindung des Holzschnittes doch das Kartenspiel den weitesten Kreisen

zugänglich gemacht; wünschte man Freunden „ein goot selig jòr“ oder ein „fil gut jar“, so geschah dieses am bequemsten durch die Uebersendung eines Holzschnittes, welcher unter dem Bilde noch die Worte des Glückwunsches enthielt. Den zahlreichen fliegenden Blättern, insbesondere auch den Ablaßbriefen, fehlt der Schmuck des Holzschnittes nicht. Ehe der Buchdruck mit beweglichen Lettern erfunden war, schnitt man kürzere und längere Texte in Holztafeln; man behielt diese Sitte noch lange nach der Erfindung der Buchdruckerkunst bei. Die xylographischen Werke, welche eine größere Vorstellungsreihe in Bildern mit begleitendem Texte behandeln, die Apokalypse, das Credo, die Passion, die Legende vom h. Meinrad, die Fabel vom kranken Löwen, die Concordanz des alten und neuen Testaments unter dem Namen der Armenbibel u. s. w. dem Leser in Holzschnitt und Wort vorführen, sind häufig nicht älter als die Illustrationen, welche die Buchdrucker, theilweise im Wetteifer mit den „Briefmalern und Formschneidern“ ihren Werken einverleibten. Das Interesse an diesen Inkunabeln ist ein wohlberechtigtes, für die Erkenntniß der Gedankenkreise, welche im fünfzehnten Jahrhundert lebten, für das Verständniß der damals herrschenden Culturströmung bieten sie wichtige Anhaltspunkte, nur darf Niemand das Urtheil über die Kunst des Zeitalters durch dieselben bestimmen lassen. Mag es auch in der Kölnischen Bibel vom Jahre 1470 heißen, daß die Holzschnitte die gleichen Bilder zeigen, „soe sy van oldes ouck noch in velen kerken end cloesteren gemaet staen“: eine Parallele mit den alten deutschen Wandgemälden, mit den gleichzeitigen Tafelbildern halten sie nicht aus. Gar häufig erscheint es geradezu unerklärlich, daß in der Periode der Eyck’s noch so primitive, formlose Zeichnungen geschaffen werden konnten. Offenbar hielten sich die besseren künstlerischen Kräfte bis zum Schlusse des fünfzehnten Jahrhunderts von dem Holzschnitte fern und überließen mit wenigen Ausnahmen, wie sie z. B. das Titelbild zu Breydenbach’s Pilgerfahrt 1486 bildet, dieses ganze Gebiet untergeordneten, als Handwerker wirkenden Individuen. Von diesem Zeitpunkte an ändert sich aber die Sachlage. Der Holzschnitt emancipirt sich vom rohen Handwerkerthume, er wird von Künstlern gepflegt und weit entfernt den Gemälden nachzustehen, offenbart er kräftigere Reize, eine tiefere Anziehungs-

kraft als die Mehrzahl der letzteren. Diese künstlerische Weihe empfängt er durch Albrecht Dürer, der gewiß einzelne Blätter eigenhändig schnitt, jedenfalls eine neue Schule von Holzschneidern groß zog, dieser Kunstgattung eine bis dahin ungeahnte Bedeutung verlieh.

Mit dem Kupferstiche verhielt es sich ähnlich. Die Frage nach dem Erfinder desselben lassen wir unerörtert. Soweit unsere Kenntniß bis jetzt reicht, müssen wir Vasari's Bericht, der Florentiner Goldschmied Maso Finiguerra habe um das Jahr 1450 den Kupferstich erfunden, für unbegründet erklären. Dagegen spricht, von allem anderen abgesehen, die Thatsache, daß es Kupferstiche älteren Datums gibt. Ein zu Montpellier aufgetauchtes Blatt, einem Cyclus von gestochenen Passionsbildern angehörig, trägt die Jahreszahl 1446. Dasselbe zeigt überdieß einen entschieden deutschen Character, wie auch die Madonna des anonymen Meisters P vom Jahre 1451 auf keinen italienischen Künstler weist. Das Recht besitzen wir also wenigstens, die gleichzeitige und selbständige Erfindung des Kupferstiches in Deutschland zu behaupten. Wenn wir aber weiter erwägen, daß Maso Finiguerra zunächst an die Vervielfältigung seiner Nielloplatte durch den Druck nicht dachte, der älteste datirte italienische Stich erst aus dem Jahre 1465 (Baccio Baldini's Kalender) stammt, so werden wir auch die Priorität den Deutschen zu ertheilen geneigt. Den tüchtigeren Sinn, die reifere Anlage der letzteren für die Kupferstichkunst geben auch die Italiener zu. Die Entwickelungsgeschichte des Kupferstiches umspannt einen engeren Zeitraum als jene des Holzschnittes; auch verliert sich der Kupferstich niemals in so kunstlose Bahnen, wie dieses im Holzschnittfache wahrgenommen wird. Die Goldschmiede, aus deren Reihen die ältesten Kupferstecher hervorgehen, sind von Hause aus kunstgeübtere Männer, bessere Zeichner und mit dem Grabstichel vollkommen vertraut gewesen. Ihre Fertigkeit im Graviren von Ornamenten und Figuren, welche, um sie vom hellen Metallgrunde besser abzuheben, mit einer schwarzen Masse (Niello) ausgefüllt wurden, kam ihnen, als sie zu dem eigentlichen Kupferstiche übergingen, trefflich zu statten. Wir finden daher bereits bei den älteren Blättern auf die technischen Vorzüge ein gewisses Gewicht gelegt und sind im Stande die berühmten Stechernamen des fünfzehnten Jahr-

hunderts so zu ordnen, daß sie gleichzeitig auch eine Stufenfolge der Entwickelung bedeuten. Epochemachend bleibt aber im Kreise des Kupferstiches gleichfalls Albrecht Dürer. Nicht wie er uns in seinen ersten Versuchen entgegentritt: Dürer mußte sich selbst, mußte sich aber auch erst sein Publikum bilden. Die andächtige Gesinnung des Volkes freute sich an den Heiligenbildern, welche Kupferstich und Holzschnitt ihm zugänglicher machten, als die kostbare Miniaturmalerei des früheren Mittelalters, fleißig wurden dieselben in Gebetbücher eingeklebt, aus welchen wir sie jetzt mit der größten Mühe herauslösen. Dem profanen Sinne sagte es nicht minder zu, wenn ihm im Bilde lebendig vorgeführt wurde, was die Neugierde reizt, die Lust an Schwänken befriedigt oder sonst die Einbildungskraft beschäftigt. Die Kupferstiche und Holzschnitte bildeten einen Handelsartikel, der namentlich an Kirchenfesten, Kirmessen großen Absatz fand. Auf den Geschmack dieses Marktpublikums mußte der Künstler seine Werke berechnen. Daß auch Dürer's Werke auf diesem Wege in den Verkehr gelangten, wissen wir aus seinen eigenen Worten. „Sagent meiner Mutter, schreibt er aus Venedig 1506 an Pirckheimer, daz sy awff daz heiltum feil las haben.“ Daß er in der ersten Zeit seines künstlerischen Wirkens auf die Liebhaberei der Käufer mehr Rücksicht nahm als auf die eigenen Neigungen, beweist ein Blick auf die frühesten Kupferstiche, die wir von ihm kennen. Eine naturhistorische Merkwürdigkeit, die sogar in Chroniken verzeichnet wurde, die Mißgeburt eines Schweines mit einem Kopfe, zwei Leibern und acht Füßen, versammelte gewiß auf dem Heilthumsmarkte viele Bewunderer, auch die seltsamen vier Hexen v. J. 1497, von denen man glauben möchte, sie wären durch Hinzufügung einer vierten nackten Gestalt aus dem ursprünglichen Stiche der drei Grazien hervorgegangen, mochten mancherlei Gedanken im Volke erwecken. Und wenn Dürer in anderen Stichen Männerschwäche und Weiberlist geißelt, die rächende Vergeltung, welche des Verführers harrt, schildert, so konnte er des Verständnisses weiter Kreise sicher sein. Sein Blatt: der Liebesantrag, wo ein alter Galan und eine junge Dirne beisammen sitzen, jener seine Werbung durch den vollen Geldbeutel unterstützt, ist es nicht die einfache Paraphrase eines Spruches, der zu jener Zeit vielleicht von Mund zu Mund ging:

„O Weiber List wy mannigfalt
dein Wunder sindt und dein gbalt
An Man der deiner thück enpfindt.
dy Jungen wilden magstu zam
dy alten thoren im peytel lam."

Der „Spaziergang" wieder, wo auf den treulosen Verführer der Geliebten, hinter dem Baume versteckt, der Tod als Nemesis lauert, läßt sich der Gattung der vielfach variirten Todtentanzbilder einordnen, die bekanntlich die ursprüngliche Vorstellung des Reigens, zu welchem der Tod mit seiner Beute antritt, weiter spinnen, zu dramatischen Schilderungen der dämonischen Natur und finsteren Gewalt des Todes über jegliche Creatur ausdehnen. Auch der lustige Reitersmann, die Türken, die Landsknechte, der Bauer mit seinem Weibe sind volksthümliche Typen, die auf unmittelbaren Anklang rechnen können. Die späteren Kupferstiche Dürer's erheben sich großentheils weit über den Gesichtskreis der großen Masse, sie können nur von bildungssatten Männern genossen werden, welche eine reichere Welt überschauen, lebendige Formfreude fühlen und insbesondere die Fähigkeit besitzen, sich in die Phantasie des Künstlers vollkommen hineinzudenken und des letzteren Absichten und Ziele zu erkennen. Dürer's erste Arbeiten athmen nur eine geringe Individualität, der Mehrzahl seiner früheren Stiche kann man verwandte Werke anderer Künstler gegenüberstellen, sie illustriren mehr die Sitten und Neigungen der Zeit, als daß sie einen Einblick in des Meisters persönliche Natur gewähren. In der späteren Zeit dagegen haben wir es mit Offenbarungen seines Geistes, mit eigenthümlichen Zügen seiner Phantasie zu thun und lesen aus den Stichen und Schnitten, wie Dürer dachte und empfand, wie sich sein inneres Leben entwickelte, heraus. Schon die Zeitgenossen Dürer's ahnten diesen Unterschied und während sie die älteren Blätter ruhig auf dem Markte feilbieten ließen, sammelten sie die späteren in Büchern, die den bezeichnenden Namen: „Kunstbuch Albrechten Dürers von Nürmberg" führen, und welches persönliche Interesse man am Meister nahm, deutlich verrathen.

Man muß diese Arbeiten fleißig vor Augen halten, aber nicht allein um Dürer's gediegenste und lauterste Leistungen zu erkennen, sondern auch um das klare Verständniß über die Bedeutung des

Holzschnittes und des Kupferstiches in der altdeutschen Kunst zu gewinnen. Denn was diese vermögen, zu welcher Wirkungskraft sie sich steigern lassen, welche Gedankenkreise sie am vollkommensten verkörpern, in welcher Weise auch der Formensinn hier zur Geltung kommt, das enthüllen Dürer's spätere Blätter besonders deutlich. Sie sind längst eine Schule für Holzschneider und Kupferstecher geworden, sie unterrichten aber und belehren auch den Kunstforscher.

Aermlich erscheint das Aussehen des Holzschnittes und Kupferstiches, dürftig und unzureichend die Ausdrucksmittel, verglichen mit den farbenprangenden Gemälden. Darüber kann ebenso wenig ein Zweifel herrschen, als daß jene beiden Kunstweisen nimmermehr den Wettstreit mit Tafelbildern in Bezug auf sinnenfällige Wahrheit, ergreifende volle Lebendigkeit der Schilderung eingehen dürfen. Stets wird die in Kupfer gestochene oder in Holz geschnittene Gestalt sich wie ein todter Schatten neben dem lebendigen Körper der gemalten Figur ausnehmen, stets unter dem Maße der Wirklichkeit bleiben.

Die kräftig gezogenen Umrißlinien des Holzschnittes, die Lichter bald als breite Flächen behandelt, bald fein ausgespart, die Schraffirung an den Contouren entlang ersetzen nicht die Modellirung durch die Farbe, und wenn auch der Kupferstich mit Hilfe des Grabstichels die Uebergänge vom Dunkeln zum Hellen zarter behandelt, an Mitteltönen reicher ist: den Schmelz und die Weichheit des Colorites, die unendliche Abstufung der Farbennuancen kann er doch nicht erreichen. Wir erblicken in der Wirklichkeit nur farbige Gegenstände; indem der entwickelte Holzschnitt und Kupferstich von der Farbe absieht und mit der Wiedergabe des bloßen Schatten und Lichtes sich begnügt, sinkt er unter die Wirklichkeit herab. Unbillig und irrig wäre es aber, dem Holzschnitte und Kupferstiche nur Mängel aufzubürden, auf die Werke der Malerei dagegen alle Vorzüge zu übertragen. Es ist wahr, daß erst in der Malerei die Reize der äußeren Erscheinungswelt zu einem vollkommenen Ausdrucke kommen, dafür muß sich dieselbe aber auch eine mannigfache Beschränkung der Gedanken gefallen lassen. Niemand wird bestreiten, daß die packende Lebendigkeit, die sinnliche Wahrheit im Holzschnitte und Kupfer-

stiche nur selten gefunden werden, dagegen rücken die Grenzen des Darstellbaren weit hinaus.

Der Maler ist kein gemeiner Abschreiber der Natur, aber bis zu einem gewissen Grade bleibt er doch von derselben abhängig und muß die Vergleichung seiner Werke mit ihren Erscheinungsformen dulden. Die farbenreiche Hülle, in welche er seine Gedanken kleidet, lockt und blendet, sie bezaubert das Auge und entflammt die Empfindung, aber ist doch eine Hülle. Nackt und rein, wie die Phantasie den Kern des Gedankens geschaffen hat, läßt sich derselbe nicht malerisch verkörpern. Da müssen Studien nach der Natur eingehend und sorgfältig gemacht werden, um das Charakteristische des Ausdruckes und der Bewegung auch sinnenfällig wahr zu machen, da ruft auch das Beiwerk nach einer aufmerksamen Behandlung, damit der lebendige Ton der Schilderung ein voller und ganzer werde. Dann ist noch die Farbenharmonie, die Luftperspektive zu beachten, den realen Bedingungen des Daseins und Wirkens überhaupt nachzuspüren, lauter Aufgaben, welche nur durch eine fleißige Beobachtung, durch eine ernste und gründliche Aneignung der äußeren Erscheinungsformen gelöst werden können, wozu die gedankenreiche Phantasie allein nicht genügt. Hat der Maler die Idee, welche er verkörpern will, klar erfaßt, hat er die Gruppirung, die Bewegung, den Charakter der einzelnen Gestalten bei sich vollkommen erwogen, so darf er nicht etwa nur noch mechanisch das Colorit hinzufügen, die Uebertragung der Composition in die farbige Erscheinung ist keineswegs Sache der bloßen Technik; gleich bei dem ersten Entwurfe muß er auf sein wichtigstes Wirkungsmittel Rücksicht nehmen, das ganze Bild bereits in seiner Phantasie in Farben schauen. Dadurch erhält die Thätigkeit der letzteren ein besonderes Gepräge. Vorstellungen, welche nicht den vollen Sonnenschein des Lebens vertragen, nur im inneren Geiste ihr Dasein beschließen, wird sie scheu zurückweisen, Gedanken, Charaktere, Ausdrucksweisen, welche sich gegen die malerische Form spröde verhalten, wenn nicht bannen, so doch nach dem Maße der letzteren umgestalten, ängstlich sich bemühen, von ihrer Schöpfung den Vorwurf des Unmöglichen, von ihren Gestalten den Tadel, daß sie nicht existiren, nicht erscheinen können, zu entfernen.

Wie ungleich freier bewegt sich der Holzschneider und Ku-

pferstecher. Ihre Werke bieten freilich nur ein mattes, trübes Bild der Wirklichkeit. Niemand verlangt aber auch vom Holzschnitte und Kupferstiche eine bis zur Täuschung treue und lebendige Wiedergabe der Natur, jeder Unbefangene weiß, daß dieses die Grenzen ihres Wirkungskreises weit überschreitet, ihr künstlerischer Werth in einer anderen Richtung gesucht werden muß. Gerade weil sie die feste Linie der natürlichen, äußeren Wirklichkeit nicht einhalten, bleibt ihnen nach unten und oben ein größerer Spielraum gewährt, weil ihre Formen — im Verhältnisse zur Malerei — abstrakt sind, vermögen sie auch einen abstrakten Inhalt darzustellen. Sie schmiegen sich auch den feinsten Windungen der Phantasie gefügig an, werden auch in den entlegensten Regionen heimisch, wissen auch dem scheinbar Unfaßbaren eine sinnliche Seite abzugewinnen. Es gibt keine Gedanken so hochfliegend, keine Empfindung so innerlich, keinen Charakter so eckig, keine Miene so seltsam, daß sie nicht der Holzschnitt und Kupferstich zu verkörpern fähig wäre. Sie kennen keine selbständige, ihr Recht trotzig fordernde Formenwelt, wie die farbenreiche Malerei; was sie aussprechen und offenbaren ist der unmittelbare Ausdruck der Gedanken des Künstlers, welche hier reiner, ausschließlicher zur Geltung kommen, als in jeder anderen Kunstweise. Wir müssen auch dem Phantastischen im Kreise der bildenden Kunst Platz gönnen; wir begreifen den Anspruch des Humors, welcher das Große klein und das Kleine groß macht, zusammenbringt, was die gewöhnliche Anschauung streng auseinander hält, auch dem Auge sich zu zeigen; das Träumerische und Märchenhafte läßt sich von den Grenzen der schildernden und zeichnenden Kunst nicht füglich zurückweisen. Man versuche es aber einmal, demselben eine malerische Form zu verleihen. Es wird nicht gehen. Der Tod und der Teufel sinken zu lahmen Gesellen herab; indem wir sie in die realen Farben kleiden, verlieren sie ihre Natur. Man übertrage apokalyptische Figuren in die malerische Form, z. B. die Gestalt zwischen den sieben Leuchtern, die da „hatte sieben Sterne in der rechten Hand und aus deren Munde ein scharfes zweischneidiges Schwert ging und deren Auge wie eine Feuerflamme war.“ Eine Caricatur wird erscheinen. Man denke sich Holbein's Todtentanz in Farben ausgeführt und die dämonische Natur des Sensenmanns wird als Fratze uns ent-

gegentreten. Hier in den tieferen Regionen des Geistes beginnt das wahre Reich des Holzschnittes und Kupferstiches.

Keine formelle Fessel bindet den Künstler, keine Forderung, auf die Natur und ihre gesetzmäßige Erscheinungsweise zu achten, hindert seine erfindende Kraft. Diese markigen Contouren, diese kräftigen Schatten und breiten Lichter, diese allgemeinen Angaben der Flächen genügen, um des Künstlers Gedanken sinnlich darzustellen, die schöne Sinnlichkeit selbst kommt zu keiner selbständigen Erscheinung. Mögen auch die Maßverhältnisse, die Kopftypen ungewöhnlich uns dünken, der Ausdruck seltsam vorkommen, was der Künstler uns vorführt, in der Wirklichkeit kein Gegenbild finden. Wenn nur seine Intentionen deutlich ausgeprägt sind, und wenn diese Werth und Bedeutung besitzen, so haben der Kupferstich und der Holzschnitt ihre Aufgaben erfüllt. In keinem Materiale kann der Künstler die poetische Kraft, die Gabe des Erfindens, den Tiefsinn und den Gedankenreichthum so vollkommen zur Geltung bringen wie in diesen beiden Kunstzweigen, in keiner anderen Kunstgattung ist die Persönlichkeit des Künstlers so maßgebend und wird man so unwiderstehlich zu ihrer Betrachtung getrieben wie im Holzschnitte und Kupferstiche. Dieser persönliche Zug aber, welcher die Holzschnitte und Kupferstiche durchweht, was ist er anders als die Offenbarung des Renaissancegeistes?

Daran konnte nicht gedacht werden, daß die Renaissancekunst in Deutschland in derselben Weise sich äußere, mit den gleichen Mitteln die Herrschaft erobere wie in Italien. Die geringe Achtung, in welcher auch die italienische Kunst bei den Gebildeten deutscher Nation stand, ist bekannt. Zu den Lieblingswaffen gegen die Curie gehörte der Spott auf den Bau der Peterskirche, der niemals werde zu Ende gebracht werden, weil allnächtlich die Bausteine zu den Nepoten des Papstes wandern, oder wie es ein andermal heißt, weil nur zwei Arbeiter, darunter ein Lahmer, an demselben thätig waren. Und wenn auch der religiöse Gegensatz nicht die Abneigung gegen die italienische Kunst genährt hätte, so fehlten doch in Deutschland alle Bedingungen, welche jenseits der Alpen den formalen Idealismus großzogen. Die unflätigen kleinen Höfe in Deutschland konnten nimmermehr die Rolle der Gonzaga's und Malatesta's spielen bei dem Hasse,

welchen der ritterliche Adel auf die Kaufmannschaft geworfen hatte, bei dem Zwiespalte, der zwischen Stadt und Land herrschte, ließ sich nicht ein Zusammengehen aller Stände in der künstlerischen Anschauung, eine freiwillige Unterordnung der Land- und Burgenbewohner unter die städtische Bildung erwarten. In Deutschland war kein Raum für Florenz und trotz der Fugger auch kein Platz für einen Medici. Dieses lehren sattsam Hutten's Schriften.

Wohl gab es Einzelne, welche von der italienischen Renaissance billiger dachten, sogar mit Sehnsucht nach dem Lande ausblickten, in welchem Künstler zu den Auserwählten des Volkes gehörten, ästhetische Genüsse in allen Kreisen begehrt waren. „O, wy wirt mich nach der sunen friren, hy bin ich ein Herr, doheim ein schmarotzer" ruft Dürer bei dem Abschiede von Venedig aus und als Scheurl unmittelbar von Bologna nach Wittenberg übersiedelt, klagt er bitter über den Wechsel. Hatte ihm in Bologna das juridische Studium Ekel erregt, so nahmen ihm diesen die seculares literae wieder vollständig weg. Mit den Bürgern der schönen Stadt stand er in vertraulichem Verkehre, sie lebten mäßig und sprachen weise, während Wittenberg ihm den häßlichsten Gegensatz von Allem zeigte, das rohe und trunksüchtige Volk ihn anwiderte. Doch das waren nur vereinzelte Stimmen, welche an der Thatsache nichts ändern konnten, daß die italienische Renaissance in Deutschland keinen Boden fand. Trotz dem darf man nicht meinen, daß hier die mittelalterliche Kunstanschauung in ungebrochener Kraft verblieb. Dazu waren die Wurzeln der Renaissancebewegung viel zu fest in der menschlichen Natur begründet, viel zu eng mit den Fäden der allgemeinen historischen Entwickelung verknüpft. Auch in Deutschland widerstand man nicht der Neigung, den Schleier von der irdischen Welt zu heben und sich an ihren Reizen zu erfreuen, auch hier wurden die Rechte und die Pflichten der Persönlichkeit neu und zwar in der Weise aufgefaßt, daß die Selbstbestimmung und die Selbstthätigkeit in den Vordergrund traten. Die begeisterte Liebe zur Natur packt den Künstler des Nordens im fünfzehnten Jahrhundert nicht minder, wie den Florentiner, auch jenen erfüllt das Streben, die äußeren Erscheinungsformen wiederzugeben und seine Werke offenbaren entschieden ein persönliches Gepräge. Die Gleichför-

migkeit älterer Bilder, welche uns zwingt, mit ihrer Bezeichnung: frühgothisch, spätgothisch uns zu begnügen, weicht einer bunten Verschiedenheit, die auf die eigenthümliche individuelle Anschauung und Stimmung zurückgeführt werden muß. Anfangs streifen die nordische und italienische Kunstweise so nahe aneinander, daß niederländische Gemälde in Italien unmittelbar verstanden und genossen werden, niederländische Künstler jenseits der Alpen volle Anerkennung finden. Diese nahe Verwandtschaft verliert sich aber in kurzer Zeit.

Den italienischen Maler bannt die Architektur, von einem ähnlichen Geiste beseelt, an ihre Gesetze, ihm zeichnet eine lebendige Plastik den Weg vor, welchen er beschreiten muß, ihn unterstützt und kräftigt die naive Anschauung der Antike, deren abgeschlossenes Wesen der Enkel der Römer nicht anerkennt, er steht mitten in einem Culturkreise, welcher die spröden Standesunterschiede versöhnt hat, ihm neigt sich die Huld der Fürsten zu, ihn eifert der Stolz der Städte an, die Ruhmessehnsucht, die ihn verzehrt, ist geradezu eine nationale Eigenschaft. Auf diese Anregungen und Hilfen mußte der deutsche Maler verzichten. Ihn umgab in der Architektur ein gothischer Zopf, von dem beschränkten Handwerksverstande ungemein hoch gehalten, geeignet, in spielenden Künsteleien sich zu ergehen, aber unfähig, den Größen- und Formensinn zu wecken. Sein Blick traf weiter eine Plastik, welche weit entfernt, ihm Vorbilder zu liefern, mit noch größeren Hindernissen zu kämpfen hatte, als seine eigene Kunst. In spannenlangen Figürchen, in breitspurig erzählenden Reliefs kam die plastische Schönheit schlecht zur Geltung.

So blieb der deutsche Zeitgenosse Mantegna's, Bellini's, Vinci's ausschließlich auf sein eigenes Vermögen angewiesen. Es ging schwer an, daß er die überlieferten Motive, die bisher mehr zum religiösen Glauben als zur ästhetischen Empfindung sprachen, menschlich faßte, und die Bedeutung der dargestellten Gegenstände über die zeitlichen und räumlichen Schranken erhob, indem er sie in vollendet idealer Form verkörperte, es war ihm nicht beschieden, durch die Trübungen der gemein wirklichen Natur zu den ewigen und verklärten Typen leiblicher Erscheinung hindurchzudringen und auf diese Weise seine schöpferische Begabung zu beweisen. Er schlug den Weg ein, welchen der nordische Huma-

nismus betrat. Dieser ist gedankenvoller, von religiösem Pathos erfüllt, mehr auf die unmittelbare Reinigung der Vorstellungen bedacht als auf die durchsichtige Klarheit des Ausdruckes. Wir bestreiten aber trotzdem nicht seine Blutsverwandtschaft mit dem Humanismus der Italiener. Wir werden aus diesem Grunde auch den deutschen Malern nicht den Namen von Renaissancekünstlern absprechen, wenn wir sehen, daß dieselben zwar in der Schilderung einzelner Gestalten das Ebenmaß und die plastische Schönheit vermissen lassen, den Wohllaut der Linien nicht zum reinen Anklange bringen, in der Gruppirung die Symmetrie vernachlässigen, in der Anordnung des Bildes die architektonischen Gesetze nicht immer genau befolgen, daß sie aber dafür durch reiche und tiefe Gedanken, durch die Neuheit der Auffassung, durch die Energie, mit welcher sie weite Vorstellungskreise umspannen und in der Phantasie zu einem künstlerischen Ganzen vereinigen, durch den kühnen Flug ihrer Compositionen glänzen. Auch in diesen Eigenschaften offenbart sich eine schöpferische Persönlichkeit. In einem gewissen Sinne sind alle Kunstwerke, gleichviel in welchem Material sie verkörpert werden, der Ausfluß eines poetischen Geistes, die Poesie jedoch in der engeren Bedeutung, welche wir in der Gedankenwelt bewundern, die sinnige Verflechtung von Ideen, die Erfindung von Charakteren ist vornehmlich in der deutschen Kunst heimisch und zwar in den beiden Gattungen des Holzschnittes und Kupferstiches.

Ueberaus lohnend ist die Betrachtung des Dürerwerkes nach diesen Gesichtspunkten. Schon der Umstand, daß Dürer zu wiederholten Malen eine enge zusammenhängende Folge von Blättern uns vorführt, daß er das Leben Mariä in zwanzig, die Passion in zwölf und in sechsunddreißig Holzschnitten und noch einmal in sechszehn Kupferstichen zeichnet, fesselt unsere Aufmerksamkeit. Das erinnert an den breiten Stil der italienischen Frescomalerei, welche gleichfalls eine reiche Gliederung des Hauptgedankens liebt und denselben in einer größeren Reihe von Scenen entfaltet. Nur mit dem Unterschiede, daß die Wandmalerei durch die Rücksicht auf den architektonischen Hintergrund, als dessen höchster und geistiger Schmuck sie auftritt, an ein gewisses Gleichmaß der Stimmung, an eine durchgehende Ruhe der Schilderung gebunden ist, durch ornamentale Zwischenglieder

leichte Uebergänge von einem Bilde zu dem andern erzielt, während im Holzschnitte und Kupferstiche, wo keine großen Flächen überblickt werden können, jede einzelne Darstellung zugespitzter, schärfer im Ausdrucke, geschlossener im Gedanken erscheinen muß, weil jedes einzelne Blatt für sich wirkt, für sich betrachtet wird. Es ist zu wenig gesagt, daß hier auf die Composition ein größerer Nachdruck gelegt wird, als in der Malerei, da jene gleichsam nackt, durch keinen blendenden Farbenschein gedeckt im Holzschnitte und Kupferstiche sich offenbart. Bei zusammenhängenden Folgen von Blättern sind schon die Vorarbeiten des Künstlers, ob er seinen Plan klar gedacht und entsprechend gegliedert, ob er den richtigen Ton der Behandlung getroffen, die bedeutsamen Züge alle erfaßt und in seiner Phantasie durchgebildet hat, von durchgreifender Wichtigkeit. Um es mit einem Worte zu sagen: Die Vorgänge in seiner Phantasie sind dem Prozeß, welcher in dem Geiste eines Dichters stattfindet, am nächsten verwandt, seine Thätigkeit steht mit dem eigentlichen poetischen Schaffen in engster Verbindung. Als Poet muß er sich bewähren, und ist ihm die poetische Begabung nicht geschenkt worden, so wird er durch alle formellen Künste, durch die glänzendste technische Virtuosität diesen Mangel nicht ersetzen.

Die einzelnen Ereignisse, welche das Leben Mariä erfüllen, waren längst bekannt und auch künstlerisch verwerthet worden. Schilderungen ihrer Freuden und Leiden, ihres Lebenslaufes von der Geburt bis zum Absterben und zur Himmelfahrt lassen sich zahlreich in der Kunst des Mittelalters sowohl im Norden wie in Italien nachweisen. Dennoch bewahrt die Holzschnittfolge Dürer's ihre vollkommene Originalität. Sie liegt in dem reinen Anklange des idyllischen Tones, welcher so lieblich und sinnig gewiß nicht vorher, kaum wieder nachher ist angeschlagen worden.

Mit feinem Verständnisse scheidet der Künstler die Thaten Christi von der Erzählung des marianischen Lebens ab. Er weiß, daß durch die Einflechtung der ersteren, wie sie z. B. Giotto sich erlaubt, die Einheit des Stiles zerstört würde, ein heroisches Element in die Schilderung käme, welches der Natur der Madonna nicht ansteht. Diese ist keine Heldin, ausgezeichnet durch die Kraft des Willens, imponirend durch gewaltige Größe; in anziehender Weise vollzieht sich in ihr die Bestimmung des weiblichen Wesens,

in den stillen Familienkreis Frieden und Seligkeit zu bringen. Nur einmal trifft sie mit ihrem Mann gewordenen Sohn zusammen, wo er von ihr Abschied nimmt, um seinem tragischen Schicksale entgegenzugehen. Daß auch diese Scene charakterisch gewählt ist, braucht wohl nicht näher auseinander gesetzt zu werden.

Nach der Vorgeschichte der Maria, Joachim's und Anna's Erlebnisse schildernd, die in ihrer Art wieder als eine kleine Idylle uns anwehen, wird uns Maria als Mädchen und Mutter in zahlreichen Scenen vor die Augen gebracht, Christus spielt überall nur als Kind mit, so daß er niemals die Madonna aus dem Vordergrunde verdrängt. Und um über den Charakter des Werkes auch nicht den geringsten Zweifel zu lassen, entwirft Dürer die Scenen der Geburt Mariä, ihrer Flucht nach Aegypten und das Bild des häuslichen Lebens der heiligen Familie mit einer solchen Liebe und in einer so fesselnden Weise, daß sie unbedingt als die Hauptblätter gelten müssen und den Eindruck, den man von der ganzen Blätterfolge empfängt, vorzugsweise bestimmen. Wir haben daher ein begründetes Recht, das Werk so wie es vor uns liegt, mögen auch die einzelnen Gegenstände der Darstellung durch die Tradition gegeben sein, als eine persönliche That Dürer's zu feiern. Sein poetischer Geist beherrscht das Ganze, in seiner Phantasie hat er die Motive erwogen und harmonisch durchgebildet, aus seinem erfinderischen Kopfe gingen die Gestalten und Köpfe hervor, die nicht der Wirklichkeit entlehnt, dennoch volle Wahrheit besitzen, weil sie den beabsichtigten Charakter treu und lauter wiedergeben. Dasselbe Urtheil muß man über Dürer's Passionsblätter fällen.

Die italienische Renaissancekünstler liebten nicht diesen Vorstellungskreis, ihrem Ideale sagt die Schilderung übermenschlichen Leidens, die Darstellung unmenschlichen Peinigens wenig zu. Eine Phantasie, welche den Christuskopf mit so unnennbarer Schönheit umwebt, wie Vinci im Abendmale, wie Rafael in dem Carton der Berufung Petri, konnte sich unmöglich mit dem Typus des gemarterten Menschensohnes befreunden. Ein von Schicksal unberührtes Dasein erfüllt ihren künstlerischen Sinn, ein vom Schicksal furchtbar getroffenes Leben sollten sie in der Passion verkörpern. Begreiflich, daß sie sich dagegen sträubten und daß namentlich der geschlossene Cyclus von Passionsbildern ihnen keine

Begeisterung ablockte. Im Norden hatte man es stets mit der Passionsgeschichte ernster genommen — das hängt mit der eigenthümlichen religiösen Anschauung germanischer Völker zusammen — und namentlich der Holzschnitt und Kupferstich ließen sich nicht die Gelegenheit entgehen, sich dieses für sie so vortrefflich geeigneten Gedankenkreises zu bemächtigen. Denn was uns in den realen Farben vorgeführt unerträglich erscheint, das Uebermaß des Leidens und die Wollust des Peinigens, das mildert der Holzschnitt und Kupferstich durch seine verhältnißmäßig abstrakten Formen, ohne deshalb die Wirkung abzuschwächen, den Ausdruck zu dämpfen. Kein Wunder, daß Dürer dreimal die Passion Christi zum Gegenstande der Darstellung wählte. Jedesmal hob er aber einen anderen ästhetischen Gesichtspunkt hervor, jedesmal hat seine Phantasie sich in einer anderen poetischen Gattung versucht. Die Natur der letzteren deuten bereits die Titelblätter anschaulich an.

Auf dem Titelblatte zur kleinen Holzschnittpassion erblicken wir Christum auf einem Steine sitzen, das beschattete Haupt auf die Hand gestützt, einsam seinem Schmerze überlassen, in bittern Gram und herbes Leid versunken. Das arma virumque cano Virgil's ist keine bessere Einleitung eines epischen Gesanges, als der in scharf charakteristischen Zügen von Dürer verkörperte Held seiner Erzählung. Unmittelbar werden wir mit dem Gegenstande der Schilderung vertraut; daß uns das namenlose Leiden Christi vorgeführt, sein schweres Schicksal geschildert wird, das enthüllt uns das Titelbild in deutlichster Weise. Das Titelblatt zur großen Holzschnittpassion stellt den dornengekrönten Christus, dessen zum Beschauer gewendetes Antlitz das Mitleiden wachruft, seinen höhnenden Peinigern in dramatischem Gegensatze gegenüber. Abermals einer anderen ästhetischen Empfindungsweise gehört das Titelbild der Kupferstichpassion an. Im Verhältnisse zum derberen Holzschnitte erscheint der Grabstichel besser geeignet, auch die feineren physiognomischen Züge abzuspiegeln, stillere und zartere Empfindungen zum Ausdrucke zu bringen, den Wiederhall eines Ereignisses in der befreundeten Seele zu versinnlichen. Diese Fähigkeit des Kupferstiches hatte Dürer vor Augen, als er in dem Titelblatte der Kupferstichpassion Christum zeichnete, an die Martersäule gelehnt, die Geißel und Ruthe in den Händen, zu

dessen Füßen die Madonna und der Lieblingsjünger sich in wehmüthiger Klage und innigem Mitgefühle aussprechen. Eine elegische Stimmung durchweht das Blatt; der lyrische Ton wird hier ebenso kräftig angeschlagen, wie in der großen Holzschnittpassion ein mächtiges dramatisches Leben wogt. Und was die Titelblätter versprechen, halten die folgenden Blätter vollkommen treu.

Wie dem ruhigen, sorgfältigen Erzähler ziemt, greift Dürer in der kleinen Passion weit aus. Er beginnt mit der Schilderung des Sündenfalles und der Vertreibung aus dem Paradiese, mit der Darlegung der Menschenschuld, welche erst durch den Kreuzestod Christi gesühnt wurde, er beschreibt weiter in der Verkündigung und Geburt Christi wie der Erlöser zur Welt kam und rückt so allmälich an den eigentlichen Gegenstand der Erzählung heran, die er vom Einzuge Christi in Jerusalem und der Verjagung der Käufer aus dem Tempel bis zur Auferstehung, mit bald gehobenem, bald gesenkten Tone, doch ohne jemals aus dem epischen Gleichmaße zu fallen, fortführt. Gleichsam als Nachwort werden der Passionsgeschichte die Blätter des ungläubigen Thomas, der Himmelfahrt Christi, des Pfingstfestes und der Wiederkehr Christi am Tage des Weltgerichtes angefügt, die ganze Erzählung erscheint zwischen Sündenfall und Weltgericht fest geschlossen und eingerahmt.

Mitten in die Ereignisse versetzt uns die große Passion. Mit der Schilderung des letzten Abendmales hebt der Künstler an, um uns alsbald in die Nähe der Katastrophe zu bringen, und die einzelnen großen Schläge, mit welchen rasch auf einander das Schicksal Christum trifft, anschaulich zu machen. Mit dramatischem Sinne sind die einzelnen Motive ausgewählt, mit dramatischer Kraft dieselben entworfen und ausgeführt. Reiche Volksscenen schreiten an unserem Auge vorüber, wildkämpfende Leidenschaften, scharfe Gegensätze der Charaktere drängen sich heran und machen die Handlung lebendig. Am Saume des dunklen Waldes halten die Schergen, um sich Christi zu bemächtigen. Gleichzeitig mit dem verrätherischen Kusse des Judas zerren, stoßen und binden sie auch schon das Opfer des Ueberfalles, gleichzeitig übt aber auch bereits des Petrus scharfes Schwert die Nemesis an einem der Kriegsknechte. Das ist so dramatisch gedacht,

daß, wenn man es versuchen wollte, das Bild in Worte zu fassen, unwillkürlich die Form der Wechselrede gegenwärtig wäre. Nicht minder deutlich glaubt man im Angesicht des Blattes, das Christi Ausstellung schildert, den spottenden und höhnenden Chor zu vernehmen und vollends in dem schönsten Blatte der ganzen Folge, in der Kreuztragung Christi, erscheint der Gedanke in die lebendigste Action übertragen. Aus dem engen Stadtthore drängt sich hastig der Volkshaufen, Freunde und Feinde Christi bunt gemischt. Des Helden Fall hat den Strom zum Stauen gebracht; ehe noch der vorderste Scherge die Zeit gefunden, Christum gewaltsam wieder emporzuheben, haben sich bereits die Frauen tröstend und helfend ihm genaht. Die Doppelbewegung Christi, der das Antlitz den Freunden zuwendet und die Lippen zur Ansprache wendet, während der Körper mechanisch sich gegen die Last des Kreuzes stützt, das wilde Getümmel ringsum, die Manigfaltigkeit des Ausdruckes in den verschiedenen Gestalten, das Alles übt eine überaus ergreifende, an das Tragische streifende Wirkung, so daß es ganz überflüssig erscheint, daran zu erinnern, daß Dürer z. B. in der Niederfahrt zur Hölle die in den Passionsspielen übliche Scenerie beibehielt, um sich von der dramatischen Anlage der ganzen Bilderfolge zu überzeugen.

Wie der Künstler es möglich machte, denselben Gegenstand zu gleicher Zeit in drei verschiedenen Werken zu behandeln, ohne eine Spur der Ermattung, ohne einen sichtbaren Abfall vom Genius, bleibt ewig räthselhaft, noch größer muß aber unser Staunen werden, wenn wir gewahren, wie er sich auch für die feineren Eigenthümlichkeiten des Materiales, in welchem er gerade arbeitete, den Sinn offen erhielt, und einem im Holzschnitte scheinbar erschöpften Gedanken, sobald er ihn für den Kupferstecher entwarf, doch noch neue Seiten abgewinnen konnte. Wie gänzlich verschieden ist in der Kupferstichpassion die Auffassung des Gebetes auf dem Oelberge, der Ausstellung und Kreuzigung Christi von den gleichnamigen Bildern in der großen Holzschnittpassion. Dort wird nicht allein die Zahl der mitwirkenden Personen beschränkt, auf die Wiedergabe von Volksscenen verzichtet, es wird nicht etwa nur weniger, sondern Anderes dem Auge geboten. Die schärfere psychologische Charakteristik, die besondere Betonung des Empfindungslebens, das lyrische Pathos zeichnen die Blätter der Kupferstichpassion aus. Bis

zum jähen Aufschrei steigert sich die Angst der gepreßten Seele auf dem Oelberge, im Bilde des Ecce Homo nimmt den Vordergrund die fleischgewordene Selbstsucht ein, der grübelnde den eigenen Vortheil kalt berechnende Geselle, — nebenbei gesagt, eine der glänzendsten Schöpfungen Dürer's — welcher sich Christus gegenüber gestellt hat und nun mit der Ruhe des Weltmannes vom Mitgefühle durchaus unberührt die Entscheidung über Tod und Leben bei sich abwägt, bei der Kreuzigung und der Kreuzabnahme ist die Klage Maria's und Johannes ein Hauptmotiv der Schilderung, so daß der Gegensatz gegen den dramatischen Ton der großen Holzschnittpassion überall anklingt.

Noch deutlicher als in den eben erwähnten Bilderkreisen, welche doch nur eine künstlerische Umwandlung eines bereits gegebenen Stoffes bieten, offenbart sich die erfinderische Kraft und das poetische Vermögen in einer Reihe von Kupferstichen, die füglich mit dem Namen freier Phantasien bezeichnet werden können. Man lasse sich, wenn man das Blatt: Ritter, Tod und Teufel betrachtet, nicht irre führen von der thörichten Bezeichnung: Franz von Sickingen, an welchen der Künstler ebenso wenig dachte, als an den Nürnberger „Einspennigen" Philipp Rinck, der angeblich auf einer nächtlichen Fahrt einem Gespenste begegnete. Dürer hatte hier einfach einen Todtentanzgedanken, die Macht des dämonischen Sensenmannes, dem jede Creatur verfällt, mag er auch dem ehrlichen, geraden Weges wandelnden Rittersmann nicht furchtbar erscheinen, eine selbständig erfaßte Idee verkörpert, gerade so wie er in den beiden Blättern: Hieronymus und die Melancholie die Erfindung des Motives für sich in Anspruch nehmen kann. Bartsch, die größte Autorität der Kupferstichsammler, hat diese zwei Stiche leider auseinander gehalten, zwischen dieselben andere Blätter eingeschoben. Daß sie zusammengehören, dafür spricht Dürer's Gewohnheit, in seinem Reisetagebuche sie unmittelbar nach einander anzuführen, und eine Reihe äußerer Merkmale, wie das gleiche Format, dasselbe Datum; überdies reicht ein vergleichender Blick hin, zu erkennen, daß sich der „Hieronymus im Geheuß" und die „Melancholie" nothwendig ergänzen und gegenseitig erklären.

Den seligen Frieden des gläubigen Gemüthes und das unstete, unruhige Wesen des grübelnden, selbstvermessenen Geistes

wollte uns Dürer vor die Augen führen. Doppelt freundlich wirkt das volle Sonnenlicht, das im Hieronymusbilde durch die Scheiben dringt, und das ganze Gemach mit Glanz erfüllt, wenn wir das fahle, zerflossene Licht, von unheimlichen Himmelskörpern ausgestrahlt auf dem Blatte der Melancholie unmittelbar darauf betrachten, nur noch peinlicher wirkt hier dies chaotische Wirrwar, wenn wir damit die anmuthige Ordnung im „Geheuß" des Hieronymus vergleichen. So wird durch die entgegengesetzte Beleuchtung, durch die bedeutungsvolle Zeichnung der Räumlichkeiten überaus glücklich der Charakter der Hauptfiguren verbreitet. Der Heilige sitzt stillvergnügt bei seiner Arbeit, die ihn vollständig in Anspruch nimmt, über jedes Bedenken, jede Unsicherheit gehoben hat, während die Melancholie, phantastisch in ihrer Erscheinung, herbe Trauer in den Zügen, in tiefes Sinnen versunken sich uns darstellt. Wir können uns nicht darüber wundern, daß die Melancholie so verschiedenartige Deutungen erfuhr, da sie in dem geheimsten Empfindungsleben des Künstlers ihren Ursprung genommen hat, durchgängig von einem persönlichen Hauche durchweht ist. Wir dürfen aber nicht diese Eigenthümlichkeit auf Dürer allein einschränken. Welche Fülle von Poesie, welche Kraft selbständiger Auffassung, welche großartige Individualität tritt uns nicht z. B. in Holbein's Todtentanze entgegen.

Das Motiv war längst bekannt und auch von der Kunst verwerthet worden. So wie dasselbe gewöhnlich verkörpert wird, entbehrt es des tieferen künstlerischen Reizes. Der Tod muß die Vertreter aller Stände im Reigen drehen, soll seine unbedingte Gewalt uns klar werden; durch die Wiederholung aber derselben Situation verfällt die Schilderung dem Fluche der Einförmigkeit. Für Holbein war die überlieferte Vorstellung ein todter Stoff, dem erst seine persönliche Kraft Leben einhauchte. Den banalen Todtentanz verwandelt er in vierzig kleinen Holzschnittblättchen in ein Gedicht von ergreifendem Inhalte und großartiger Anlage. Wie der Tod in die Welt kam, wird gleichsam in einem Vorspiele versinnlicht. Nach dem Sündenfalle bei der Vertreibung aus dem Paradiese tritt er zuerst auf, zur Flucht des Elternpaares den Marsch aufspielend. Es ist nur billig, daß er dem ackernden Adam bei der Arbeit hilft, muß ihn doch seit Adam's Falle der Mensch als unzertrennlichen Gesellen ertragen. Doch nicht

allein den Gesellen, sondern auch den Herrn spielt der Tod. Ihm verfallen ist Alles was geboren ist, sein Reich erstreckt sich soweit als Geschöpfe athmen. Den Beginn der Herrschaft feiert auch ein infernalisches Orchester, scheußliche Todtengerippe, mit Trompeten und Pauken. Auf diese Einleitung folgt nun der eigentliche Todtentanz. Wir haben es aber keineswegs mit einem eintönigen Reigen zu thun. Jedes Opfer wird in seinem engsten Wirkungskreise, auf dem unmittelbaren Schauplatze seiner Thätigkeit vom Tode ergriffen, dieser selbst, eine wahre Proteusgestalt, wechselt unaufhörlich Natur und Wesen. Bald packt er seine Beute mit offener Gewalt, bald umschleicht er dieselbe in heimtückischer Weise, bald tritt er als unerbittliche Nemesis auf, bald ist er der hämische Glücksstörer, den selbst die kindliche Unschuld nicht rührt. Er reformirt auf seine eigene Faust das Papstthum, er straft den falschen Richter, er äfft den Arzt und höhnt den Gelehrten, er ist ein falscher Galan und trügerischer Wegweiser, er zwingt uns Achtung ab durch den kurzen Prozeß, den er mit dem Wucherer, dem Prasser, dem Räuber macht, seine teuflische Natur erfüllt uns aber auch mit Entsetzen, wenn wir gewahren, daß während er sich überall ungerufen und unerwartet einstellt, er dort wo er Erlösung bringen würde, bei dem aussätzigen Bettler, ausbleibt. Satyre, Humor, tragische Auffassung sind dem Künstler gleichmäßig gegenwärtig und werden der Reihe nach verwendet, um die Schilderung wirkungsvoll zu gestalten, in jedem Blatte ein geschlossenes Bild zu schaffen.

Diese Beispiele werden hoffentlich genügen, um die Behauptung, daß im Holzschnitte und Kupferstiche sich die persönliche Größe, die künstlerische Begabung der altdeutschen Meister am glänzendsten offenbart, zu rechtfertigen. Auch wenn diese Enthüllung der individuellen Künstlerkraft minder glänzend wäre, reicht schon ihr Hervortreten überhaupt hin, die Verwandtschaft mit der italienischen Renaissance erkennen zu lassen, in welcher gleichfalls das persönliche Element die wichtigste Grundlage des künstlerischen Wirkens abgibt, in jedem Werke zunächst die Gedankenwelt und die Empfindungsweise seines Schöpfers sich abspiegelt. Ist aber diese Einsicht gewonnen, so empfangen auch die anderen scheinbar oberflächlichen Berührungen Dürer's und der altdeutschen Künstler zur Renaissance ein besseres Licht.

Wir wissen, daß Dürer's kunsttheoretische Schriften dem gleichen Boden entstammen wie die ästhetischen Traktate der Italiener, daß er namentlich in seinen „Vier Büchern von menschlicher Proportion“ auf die Maßverhältnisse und die in ihnen beschlossene formale Schönheit kein geringeres Gewicht legt als die Renaissancekünstler jenseits der Alpen.

Mannigfache Aeußerungen Dürer's legen ferner Zeugniß ab von der idealen Anschauung des Künstlers. Die scharfe Beobachtung der Natur hat ihn zur Erkenntniß der Einfachheit als der höchsten Kunstzierde geführt, und wenn er auch von dem richtigen Grundsatze ausgeht, daß die Kunst in der Natur stecke und eine Abweichung von der letzteren unstatthaft sei, so weiß er doch den „heimlichen Schatz des Herzens“ zu ehren, die schöpferische Phantasie zu würdigen, welche auch ohne äußeres Vorbild, „neue Creaturen in der Gestalt von Dingen schafft“. Jenes Streben und diese Aeußerungen, die sich mühelos vervielfachen ließen, flattern keineswegs zusammenhanglos in der Luft, stehen nicht etwa gar im Widerspruche zu Dürer's praktischem Wirken, sondern sind der nothwendige Ausdruck des Renaissancegeistes, der sich bereits in Dürer's Kupferstichen und Holzschnitten entfaltet.

Ebenso wenig kann man es dem bloßen Zufalle zuschreiben, daß die Formen der Renaissancearchitektur uns in Deutschland früher auf Kupferstichen und Holzschnitten entgegentreten, ehe sie von Baukundigen erfaßt und in monumentaler Weise verkörpert werden. Wir stoßen auf dieselben in Dürer'schen Zeichnungen und Blättern bereits im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts, begegnen denselben regelmäßig in Holbein's Werken. Man wird kein deutsches Bauwerk aus derselben Zeit nennen können, welches in ähnlicher Weise unumwunden dem neuen Stile huldigt. Und nicht blos die Priorität dürfen die zeichnenden Künste für sich in Anspruch nehmen, den späteren in Renaissanceformen ausgeführten deutschen Bauten sieht man es deutlich an, daß jene durch die Hände der Maler und Zeichner bereits gegangen waren, ehe sie der Architekt empfing und sich aneignete. Was man an der deutschen Renaissancearchitektur mit Recht tadelt, die geringe Rücksicht auf das Material, die lockere Trennung des Ornamentalen und Construktiven, so daß das letztere von dem ersteren stets überwuchert wird, das erklärt sich ganz natürlich und hört auf als

Vorwurf zu gelten, wenn man dieselben Formen vom Zeichner in einer dekorativen Absicht angewendet gewahrt. Schwerlich hätten aber die Zeichner, Kupferstecher und Holzschneider so völlig und freudig der Renaissancearchitektur sich angeschlossen, wäre nicht das Kunstfach überhaupt der Renaissance wahlverwandt gewesen.

Erläuterungen und Belege.

Eine Geschichte des Kupferstiches und Holzschnittes, welche selbst billigen wissenschaftlichen Anforderungen entspräche, besitzen wir trotz der reichen und verdienstlichen Fachliteratur nicht. Dieselbe müßte mit dem Vorurtheile vollständig brechen, als ob der Kupferstich und Holzschnitt an und für sich der Malerei untergeordnet wäre, die historische Entwickelung der Kunst sich im Ganzen und Großen ohne eine fühlbare Lücke nachweisen ließe, auch ohne daß der Holzschnitt und Kupferstich mitbetrachtet würde. Vorläufig bieten außer Bartsch' und Passavant's peintre-graveur die ebenso gediegene wie prachtvoll ausgestattete Collectio Weigeliana (die Anfänge der Druckerkunst in Bild und Schrift von T. O. Weigel) die beste Handhabe, im Wesen und in der Geschichte der graphischen Künste heimisch zu werden.

S. 172. Jobin's und Specklin's Vertheidigungsschriften zu Gunsten der deutschen Kunst sind in neuerer Zeit öfter abgedruckt worden u. A. in Stöber's Alsatia, Jahrbuch für elsässische Geschichte, Mülhausen 1852, mit einer Einleitung von Schneegans.

S. 175. Walter Rivius Lobrede auf Dürer steht in seinem „Vitruv teutsch" fol. XXI. v.

S. 180. Copien nach deutschen Künstlern in Italien: Ueber Michelangelo's Reproduktion des Blattes von Martin Schön berichtet Vasari (ed. Lemonnier XII, 161); von Alunno's eifrigen Studien nach demselben Meister besitzen wir zwar keine urkundlichen Belege, doch genügt die Vergleichung der Stiche Schön's mit den Bildern Alunno's, die Abhängigkeit des letzteren von dem deutschen Kupferstecher zu beweisen. Ueber die Entlehnungen Sarto's von Dürer vgl. Vasari VIII, 265, über jene Pontormo's ebend. XI, 47. Lanzi, (Geschichte der Malerei in Italien III, 96) will sogar auch Guido Reni zu den Nachahmern Dürer's gezählt wissen. Die Wiederholung Dürer'scher Holzschnitte und Kupferstiche durch Marcanton ist bekannt. Daß Marco de Ravenna Rafael'sche Figuren mit einer Dürer'schen Landschaft verknüpft hat, ist bereits von Passavant (Leben Rafael's II, 281) hervorgehoben worden. In ähnlicher Weise hat auch Jean Duvet Dürer'sche Stiche gleichsam als Compositionsfaulenzer benutzt.

S. 181. Tapete von Sitten in der Schweiz. Eine Beschrei-

bung und Abbildung derselben hat Keller in den Mittheilungen der Zürcher antiquarischen Gesellschaft (Bd. XI) geliefert.

S. 182. Teigdrucke. Ueber die technische Manipulation vgl. Passavant, peintre graveur I. p. 203.

S. 187. Dürer's Liebesantrag. Die im Texte citirten Verse sind dem Gedichte: ain spruch von ainem Münch entlehnt, welches Keller in der Bibliothek des literarischen Vereines (Band XXXV. p. 250) publicirt hat. In seiner Sammlung von Fastnachtsspielen (Bibl. d. liter. V. Bd. XLVI, p. 325) erwähnt Keller eine Handschrift in der k. Kreis- und Stadtbibliothek zu Augsburg, welcher ein bemalter Holzschnitt eingeklebt ist. Dieser stellt ein altes (?) Weib dar, welches einem Manne nach dem Beutel greift, darüber, die auch in dem Spiele: „Heintz und narr genant pin ich" vorkommenden Worte: las mich in frid du altes kafal.

S. 200. Hieronymus und Melancholie. In Dürer's Tagebuche seiner Niederländischen Reise werden die beiden Stiche regelmäßig unmittelbar nach einander angeführt. „Ich hab von Antorf aus geschickt dem guten Bildschnitzer Meister Conrad, S. Hieronymus im Gehaiß, die Melancholie, die drei Marien" u. s. w. — „Ich hab dem Lorenz Stercken geschenkt ein sitzenden Hieronymum und die Melancholei." — „Item mehr habe ich geschenkt Herrn Jacob Ponisio ein Eustachius, Melancholei und ein sitzender Hieronymum, S. Antonium, so hab ich seinem Schreiber Erasmo, ein sitzenden Hieronymum, die Melancholei, den Antonium geschenkt." — Ich hab Johann von der Winckel Posauner geschenkt ein klein Holzpassion, Einen Hieronymum im Gehaiß und ein Melancholei." Daß die Bezeichnungen: Hieronymus im Gehaiß und der sitzende Hieronymus sich auf dasselbe Blatt beziehen, nimmt auch Hausmann an. Unter dem sitzenden Hieronymus das geritzte Blatt (B. 59) vom J. 1512 zu vermuthen, geht nicht an, da dasselbe bei seiner Beschaffenheit kaum noch nach acht Jahren gute Abdrücke lieferte, überdieß Dürer, wie aus zahlreichen Stellen des Tagebuches hervorgeht, vorzugsweise seine neueren Arbeiten verschenkte.

S. 202. Dürer's kunsttheoretische Schriften. A. Zahn hat in seiner kleinen Schrift: Dürer's Kunstlehre und sein Verhältniß zur Renaissance 1866 den Versuch gemacht, Dürer's theoretische Anschauungen, wie sie theils in seinen Werken über die menschlichen Proportionen und seiner Unterweisung der Messung mit Zirkel und Richtscheid vorliegen, theils von Zeitgenossen überliefert wurden, zusammenzustellen und mit den italienischen Kunsttheorien zu vergleichen.

7.

Rembrandt und seine Genossen.

Ein alter guter Glauben lehrt uns, daß mächtige politische Ereignisse, große nationale Kämpfe, welche die Entwickelung der Menschheit in ungewohnte Bahnen lenken und den Völkern neue Aufgaben und Ziele zuweisen, auch auf die Phantasie einen nachhaltigen Einfluß üben, Wesen und Richtung der Kunst mitbestimmen. Um keinen Preis möchten wir diesen Glauben missen. Er versöhnt uns mit den wilden äußeren Kämpfen, welche dadurch gleichsam in den Dienst von humanen Ideen gestellt werden; er hebt auf der anderen Seite die künstlerische Beschäftigung über das Zufällige und Unbedeutende hinaus, indem er sie mit dem wechselvollen öffentlichen Leben enge verknüpft. Doch nicht allein wegen seiner trefflichen Wirkungen hegen wir den Glauben, auch die Erfahrung scheint für seine Wahrheit einzustehen. Wir setzen die Griechensiege über die Perser mit der Blüthe der athenischen Kunst in eine unmittelbare Verbindung, und rücken die Kreuzzüge und den höchsten Aufschwung mittelalterlichen Poesie nahe an einander. Der sogenannten Emancipation des dritten Standes in Nordfrankreich während der Dauer des zwölften Jahrhunderts folgt die Begründung des gothischen Stiles auf dem Fuße nach, ebenso wie sich der Sieg des Zunftwe=

sens in der altdeutschen Malerei wiederspiegelt. Und was von den alten Zeiten gilt, das offenbart uns auch die Geschichte jüngerer Tage. Wir bannen unwillkürlich Lessing's Gestalt in den Kreis Friedrich's des Großen und lehnen an die Freiheitskriege die Ausbildung unserer romantischen Poesie an.

In einem einzigen Falle entwickelt sich wenigstens scheinbar die Kunst eines Volkes abseits von den Ereignissen, welche die große Welt bewegen, bildet das Phantasieleben einen argen Winkel zu dem politischen Dasein derselben Nation. Es ist die holländische Kunst des siebzehnten Jahrhunderts gemeint. Und doch möchte man gerade bei dieser eine unmittelbare Wechselwirkung zwischen der Phantasie und dem politischen Sinne am ehesten vermuthen, hier es ganz natürlich finden, daß die Kunst willig den Spuren des nationalen Lebens folgt. Kaum ein Menschenalter trennte die großen holländischen Maler von den Gründern und Vertheidigern der niederländischen Freiheit, keine Reihe wichtiger Ereignisse hatte sich zwischengeschoben, welche die Erinnerung an die glorreichen Thaten der Väter abschwächen konnten. Noch lebten zahlreiche Zeugen wenigstens des Ausganges des Kampfes, der 1568 begonnen erst 1609 durch einen vorläufigen Waffenstillstand abgeschlossen wurde. Die Nachwehen des Krieges, die Früchte des Sieges haben die in den ersten Jahren des siebzehnten Jahrhunderts geborenen Künstler, die Rembrandt und van der Helst, die Terburg und Dow, die Metsu und Brower selbst erfahren. Wie berechtigt ist demnach die Erwartung, daß diese erfüllt sind von großen und kühnen Gedanken und nichts anderes im Sinne haben als die Verherrlichung der heimischen Helden. Wir erblicken aber das Gegentheil. Besenstiele und Kupferkessel, Atlaskleider und Tuchwämmser, zechende Bauern und marktschreierische Zahnbrecher, Gemüsehändlerinnen und Spitzenklöpplerinnen bilden das Ideal holländischer Maler, friedfertige Bürgerschützen, runzelige Frauen, langweilige Schreibmeister, Zunftvorsteher und andere Kirchthurmgrößen fesseln ihr Interesse. Höchstens die Vorliebe für die Marinemalerei könnte man auf einen nationalen Zug zurückführen.

In einem Lande, wo die Hälfte der Bewohner nach Temple's Zeugnisse in Barken lebt, wurde mit Recht das Wasserelement als eine zweite Heimat geliebt, ein Volk, das Seemannsausdrücke

sprichwörtlich gebraucht und als Begrüßungsformeln anwendet, die Münzembleme der Schiffahrt entlehnt, politische Parteien nach Fischen und Fischerwerkzeugen die Kabbeljaauw'schen und Hoeck'schen tauft, fand natürlich Flotten und Küsten und Meeresweiten auch für das Auge anziehend und würdig, durch die Kunst verherrlicht zu werden. Wilem van der Velde und seine Nachfolger zeigen sich von nationalem Geiste berührt. Die Anschauungen der anderen Künstler aber reichen über den Kreis des privaten Daseins, des gewöhnlichen Werktagslebens nicht hinaus. Als ob das kleine selbstsüchtige Ich mit seinen groben Genüssen und materiellen Freuden den Mittelpunkt der Welt bildete, so geben sich die holländischen Maler in ihren Werken. Da wird geraucht und getrunken, geprügelt und karessirt, gespielt und gesprungen, mitunter gar artig und vergnüglich, aber auch so eifrig und ausschließlich, daß man glauben muß, seit Adam hätten die Menschen nur diese Aufgabe gehabt und gekannt. Die Beschränktheit der holländischen Maler, ihre Beharrlichkeit in der Schilderung des Kleinen und Gewöhnlichen verringert in den Augen Vieler den Werth ihrer Gemälde und gab auch die Veranlassung, der holländischen Malerei eine untergeordnete Stellung in der Kunstgeschichte anzuweisen. Sie erscheint als ein Abfall von der früheren Macht und Größe der Kunst. Erst mit dem Absterben des idealen Stiles am Ende des sechszehnten Jahrhunderts, seitdem die Fähigkeit verdorben war, das Reine und Ewige zu schauen, und der Muth gesunken, mit der schöpferischen Natur zu wetteifern, drängte sich das verächtliche Kleinleben der Menschen als künstlerisches Motiv in den Vordergrund. Ein gleißnerischer Farbenglanz verhüllt das Gedankenlose und Formwidrige der Schilderung. Aber gerade die Virtuosität in der Behandlung des Colorites ist das bedenklichste Zeichen geistiger Schwäche. Sie erinnert an das Schicksal einer anderen, der musikalischen Kunst, in welcher gleichfalls, als die wahre geniale Kraft verloren gegangen war, die technische Künstelei das Feld beherrschte. Das Virtuosenthum offenbart überhaupt nichts Schöpferisches, sondern eine Erschöpfung.

Wären nur die Männer, welche zuerst den Widerwillen gegen die holländische Kunst kundgegeben, den Haß gegen dieselbe gepflanzt haben, zuverlässige Richter, spräche sich in deren Verdammungsurtheile nur die ästhetische Entrüstung gediegener Idea-

listen aus und nicht die Abneigung in der Versailler Hofluft parfümirter und gepuderter Köpfe gegen die ungeschminkte, ehrliche Natur!

Die namentlich früher gangbare Meinung von dem geringen Werthe der holländischen Malerei beruht vorzugsweise auf den Ueberlieferungen, die sich von dem Leben und Wirken der niederländischen Künstler bei den Schriftstellern des vorigen Jahrhunderts erhalten haben. Die letzteren sind aber keineswegs eine lautere Quelle. Es ist bekannt, daß in den letzten Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts die holländische Bildung eine tiefe Wandlung erfuhr, die französische Sitte in die Volkskreise eindrang, das sogenannte klassische Element in der literarischen und artistischen Cultur sich neuerdings bemerkbar machte. Wie es häufig geschieht, daß zwei unmittelbar aufeinander folgende Perioden sich besonders feindselig begegnen, so traf es auch hier zu. Das halb französirte, halb italienisirte Geschlecht durfte die anders gearteten Vorgänger nicht anerkennen, wollte es nicht über das eigene Streben den Stab brechen. Im Interesse des Selbstschutzes wurden jene in den Schmutz herabgezogen, als Leute dargestellt, die der feineren Bildung bar aus dem Schiffbruche des Lebens nichts gerettet hatten, als die unverlierbaren Gaben der Natur, ein gesundes Auge und eine kecke Hand. Mit einer Leidenschaftlichkeit, aus welcher die offenbare Tendenz spricht, verdrehten die Kunstschriftsteller des achtzehnten Jahrhunderts, heimische und fremde, die wenigen erhaltenen sicheren Züge zu einem häßlichen Zerrbilde, mit der Leichtfertigkeit, welche im Geiste der Zeit lag, zeichneten sie statt Porträten förmliche Caricaturen.

Der arme Jan Steen z. B., der in seinen Bildern so herzlich lacht, die Schwächen der Zeitgenossen mit dem prächtigsten Humor verspottet, hat natürlich seine Heiterkeit in der Trinkstube gewonnen. Die Maler, welche das tolle Treiben lustiger Zechbrüder so lebendig schildern, sind selbst die ärgsten Zecher gewesen, wie hätten sie sonst den richtigen Ton der Schilderung treffen können? Diese Annahme, daß nur an sich selbst Erlebtes darstellbar sei, widerspricht in grober Weise den Bedingungen des künstlerischen Schaffens. Rubens ist ja auch nicht zur Hölle herabgestiegen, ehe er sein jüngstes Gericht malte und Rafael hat sich nicht erst vom Himmel sein Madonnenideal geholt. Oder um

ein ganz naheliegendes Beispiel anzuführen :- Ist der Tartüffe ein Spiegelbild Moliere's?

Am schlimmsten ergieng es dem größten holländischen Meister Rembrandt. Daß ihm sein Familiennamen Harmensz geraubt wurde, kann man entschuldigen. Wir haben einen natürlichen Hang, die hervorragenden Künstler als unbedingte Größen aufzufassen, frei von jedem beengenden Bande, ihre Persönlichkeit als ihr selbstgeschaffenes Werk hinzustellen. Wenn uns auch die Familiennamen: Santi, Vinci, Buonarotti, Vecelli nicht unbekannt sind, so ziehen wir doch, jenem Hange folgsam, die Personennamen: Rafael, Lionnardo, Michelangelo, Tizian vor. Aber Rembrandt verlor auch den ehrlichen Personennamen. Rembrandt war er getauft worden, wie vor ihm und nach ihm noch viele Holländer Rembrandt, Gerbrandt, Sibrandt hießen. Dennoch wurde und wird er gewöhnlich Paul genannt, man errathet wirklich nicht den Grund, es sei denn, weil er stets wenn auch ganz unpassend mit Peter Rubens verglichen und zusammengestellt wurde und zum Peter ein Paul gehört. Wie mit dem Namen gieng es ihm mit den Werken. Auch diese mußten sich eine Umtaufe widerrechtlich gefallen lassen. Simson, der vom Brauthause abgewiesen wird, verwandelte sich in Galeriekatalogen in einen Adolph von Geldern, Simson, welcher den Philistern Räthsel aufgibt, in Ahasver, aus Abraham mit Hagar machte man eine Judenbraut, aus der Compagnie des würdigen Capitän Kok, die aus ihrem Schützenhause auszieht, eine nächtliche Ronde. Verläumdet und vergiftet wurde endlich auch sein Charakter. Er ist ein arger Filz und Betrüger, der sich todt stellt, um höhere Preise für seine Bilder und Radirungen zu erzielen, und, selbst ohne Bildung, nur im Umgange mit gemeinen Leuten sich wohl fühlt. Ohne Uebertreibung darf man behaupten daß von der Geburt Rembrandt's in der Windmühle angefangen Alles, was von seinem Leben erzählt wird — mit Ausnahme seiner späteren Verarmung, die aber auf seinen sittlichen Charakter keinen Makel wirft, nur seinen Kunstenthusiasmus beweist, erfunden und erdichtet ist.

Steht es so schlimm mit der historischen Grundlage unseres Urtheiles, so erscheint auch eine Trübung unserer ästhetischen Anschauungen nicht unmöglich und der Versuch einer genaueren Prüfung des holländischen Kunstlebens nicht unstatthaft.

Der holländische Nationalcharakter wurde nicht erst im siebzehnten Jahrhundert gebildet. Früh im Mittelalter treten uns bereits einzelne bedeutsame Züge entgegen. Es ist nicht auf den bloßen Zufall zu schreiben, daß der kluge Schalk Reineke hier so zeitig und so allgemein beliebt wurde, daß in dem Hauptdichter des holländischen Mittelalters, in Jakob Maerlandt das ruhige, bedächtige, praktische Element entschieden vorwaltet. Einträchtig gehen der Hang zur Satire, wie er sich, z. B. in der Legende von dem zwölffachen Märtyrium des h. Häring ausspricht, und die Liebe zu mystischen Anschauungen zusammen. Von Waldluft und Meersalz nährte sich gleichmäßig der niederländische Geist. Alle Eigenthümlichkeiten der holländischen Nation weckte dann die Noth der Zeiten und brachte sie zu scharfer Entwicklung. Im Kampfe gegen die spanische Uebermacht erstarkte die Tapferkeit, erprobte sich der ungebrochene Muth im Unglücke, die zähe Ausdauer trotz aller Unfälle und bei steigender Gefahr. Das Bewußtsein der Unbesiegbarkeit verdoppelte die Reihen der Streiter. Sie hielten sich zu Lande, sie triumphirten zur See. Als aber die größte äußere Gefahr vermindert war, tauchten andere bedenkliche Zustände auf, den jungen Staat bedrohend. Das glorreiche Geschlecht der Oranier, jeder einzelne Fürst von der Natur gleichsam zu der Rolle eigens geschaffen, die durchzuführen ihn gerade das Loos traf, war wohl der berechtigte Leiter des Volkes, ihm fehlte es auch nicht im entscheidenden Augenblicke an Macht und durchschlagendem Einflusse. Wie sorgfältig mußten aber die Fürsten sich auf der anderen Seite vor dem Scheine unbedingter Selbstherrlichkeit hüten, wie ängstlich darauf bedacht sein, nicht die Eifersucht der Generalstaaten zu schüren. Wie locker war überhaupt das staatliche Gefüge, wie schwerfällig die politischen Einrichtungen! In Gegenwart einer Oligarchie, die in den Senaten durch Selbstergänzung jeder Einbuße an Gewalt vorbeugt, im Angesichte der Verpflichtung zu einstimmigen Voten in den Staatenversammlungen, durch eine halb humoristische Weise, die Minorität zu bekehren, nothdürftig gemildert, mußte auch in Minderverzagten die Furcht baldiger Auflösung aller Bande aufkommen. Und als ob dieses Alles noch nicht genug wäre, mischten sich in die politischen Parteiungen auch noch religiöse Kämpfe.

Kaum war der Waffenstillstand mit Spanien 1609 ge-

schlossen, so ereiferten sich Prediger und Staatsmänner, Rechtsangehörige und Volksmassen über die Frage der Prädestination und Gnadenwahl. Die Gomaristen wurden beschuldigt, daß sie Gott zur Ursache der Sünde machten, die Arminianer dagegen wurden der Ueberschätzung angeklagt, als ob sie sich Gottes Ehre aneignen wollten. Die Dordrechter Synode brachte keine Einigung, Oldenbarneveld's Enthauptung nicht den Frieden. Und dennoch wich der junge Staat nicht aus den Fugen, ja er wurde groß und mächtig, so daß selbst die angesehensten Reiche Europas um seine Freundschaft warben, und ein Menschenalter lang in den Händen der Generalstaaten die Wagschale der Entscheidung über die Geschicke der Welt ruhte. Das that die persönliche Tüchtigkeit der Menschen, welche dort nachhelfen mußte, wo sich die Institutionen spröde und unbrauchbar erwiesen. Weil von dem persönlichen Verhalten so Großes abhieng, war das Streben darauf gerichtet, dem Einzelnen das rechte Wollen, das kräftige Handeln zu erleichtern, gegen die sich selbst verzehrenden Leidenschaften Dämme aufzubauen. Das politische Denken und Wollen wurde auf unbestreitbare Grundsätze zurückgeführt — daher das eifrige Rechtsstudium, die Antriebe zu der epochemachenden Wirksamkeit des Hugo Grotius. Im Staatsleben wurde das Praktisch-Verständige betont und mit trefflicher Benutzung der Zeitverhältnisse die wirthschaftliche Seite der Politik eifrig gepflegt. Rasch entwickelte sich eine nationalökonomische Wissenschaft, die über Geldwesen, Freihandel, Zunftbetrieb zuerst gereinigtere Anschauungen darbot und den anderen Ländern weit voranschritt. Die Organisation und Ausdehnung der Amsterdamer Bank, die Befreiung des bäuerlichen Eigenthumes zeigen übrigens, daß die theoretische Weisheit auch dem praktischen Leben zu Gute kam.

Auch den verheerenden Brand religiöser Zwistigkeiten verstanden die Holländer zu löschen oder wenigstens zu decken. Dazu war der Niederländer aus einem viel zu harten Stoffe geschaffen, um sich mit Leichtigkeit beugen zu lassen. Nicht neuerungssüchtig, beharrte er desto fester an der einmal gewonnenen Ueberzeugung. Auf Compromisse in kirchlichen Angelegenheiten ließ er sich nicht ein, er gab dem Sektenwesen dadurch einen großen Vorschub. Neben den beiden Hauptparteien der Arminianer und strengen Calvinisten entstanden bald nacheinander die Sekten der Menno-

niten, die sich gleichfalls in Bezug auf die Prädestinationsartikel spalteten, die Collegianten, Coccejaner u. s. w. Durch eine weitgehende Toleranz, für welche man in Holland außer sittlichen Gründen, charakteristisch genug auch wirthschaftliche anpries, wurden die schlimmen Folgen des Sektenwesens beseitigt. Welcher Natur waren aber die Gegenstände des religiösen Streites?

Abstrakte Lehrsätze, für welche sich der grübelnde Verstand allein interessirt, entzünden nicht die Parteiwuth. Die Gleichgiltigkeit gegen das Dogmatische gieng so weit, daß einzelne Gemeinden, wie die Collegianten auf die Abgrenzung der Lehrbegriffe verzichteten und in ehrbarer Zucht und sittlichem Wandel das christliche Lebensideal erblickten. Es handelte sich vielmehr um die Feststellung des Schicksalbegriffes, es lag den alten Niederländern das Verhältniß des freien Willens zur Naturnothwendigkeit am Herzen. Jenachdem die Entscheidung ausfiel, gewann auch die praktische Lebensanschauung eine andere Gestalt. Wir finden es begreiflich, daß sich das holländische Volk dem Glauben an die Prädestination zuneigte. Der Fatalismus verlieh Sicherheit und gab den Muth, trotz der Ungunst des Glückes auszuharren. Er stählte nicht allein im Kampf gegen die Spanier, sondern entwickelte auch an und für sich volle Charaktere, gab den Empfindungen und Willensakten eine energische Stärke. Die zarte Linie der Schönheit wurde auf diese Art freilich nur selten gewahrt, das Maß holdseliger Anmuth oft überschritten, die Empfänglichkeit für ästhetische Regungen gieng aber keineswegs verloren.

Ein thatkräftiges Volk tritt uns entgegen, derb und unumwunden in seinen Aeußerungen, zuweilen nüchtern im Denken aber niemals schwächlich im Wollen, zum Einsatze der vollen Kraft bereit, wenn es galt, des Lebens Freuden zu genießen, das Vaterland zu retten, die religiöse Ueberzeugung zu wahren. Wie hätten die Künstler, dem selbstbewußten Bürgerstande entsprossen, mit den Trägern des öffentlichen Geistes in mannigfacher persönlicher Berührung, sich dem Einfluß des Nationalcharakters entziehen, wie es anstellen sollen, denselben nicht auch in ihren Werken zu offenbaren?

„Ungünstig und nachtheilig, sagt der alte Fiorillo, ist der religiösen Malerei die errungene Freiheit der Holländer vom Spanischen Joche gewesen, indem sie einen Cultus annahmen, welcher

in seinen Kirchen weder Statuen noch heilige Bilder duldet.“ Die letztere Thatsache ist richtig, falsch aber die weitere Folgerung des Mangels an religiösen Darstellungen. Der Einblick in jeden beliebigen Katalog, der von holländischer Kunst handelt, beweist die Fülle religiöser Motive. Auch wenn man von Rembrandt's zahlreichen Radirungen biblischen Inhaltes absieht, nur seine Oelgemälde prüft, wird man von der überaus eifrigen Beschäftigung des Meisters mit der biblischen Geschichte überzeugt. Das patriarchalische Leben des alten Testamentes, das im siebzehnten Jahrhundert bekanntlich im Schooße einzelner protestantischer Gemeinden eine Art Wiedergeburt feierte, hat natürlich Rembrandt mannigfachen Stoff zu Schilderungen geboten, aber auch die Parabeln, welche Christus erzählt, die Geschichte seiner Geburt, seines Wirkens, und seines Leidens wurden von Rembrandt verkörpert. Und seine biblischen Bilder sind nicht etwa blos flüchtige, unbedeutende Arbeiten. Trifft man unter den 170 Gemälden, welche die öffentlichen Galerien Europa's von Rembrandt besitzen, eine Auswahl des Besten und Gediegensten, so kommt auf die religiösen Darstellungen ein stattlicher Antheil. Die Kreuzabnahme in St. Petersburg, die Ehebrecherin vor Christus, und das andere Bild: Laßt die Kindlein zu mir kommen in London, Jakob's Segen in Cassel, Simeon und Susanna im Haag u. A. gehören zu den geschätztesten Werken des Künstlers. Die Schule bleibt hinter dem Meister nicht zurück. Gerbrandt von Eeckhout, Jan Livensz, Salomon Koninck haben gleichfalls ihren Pinsel der Verherrlichung biblischer Scenen gewidmet. Sogar von Adrian von Ostade ist eine Geburt Christi, durch alle Vorzüge des Meisters ausgezeichnet, bekannt. Aber freilich, gerade diese Bilder sollen nach der gewöhnlichen Ansicht gegen die Existenz der religiösen Kunst in Holland zeugen. Es sind Travestien der heiligen Geschichte; nicht Patriarchen und Apostel, sondern Amsterdamer Juden und holländische Bauern werden vor unsere Augen gebracht.

Es muß zugegeben werden, daß der holländischen biblischen Schilderung die äußere Wahrheit fehlt, die traditionelle Auffassung hier nicht angetroffen wird. Sie sind keine Altarbilder, zum Kirchenschmucke bestimmt, nicht in der Absicht, Devotion zu wecken geschaffen. Ein unbedingtes Recht besitzt aber der in Italien auf klassischer Grundlage entwickelte Typus der kirchlichen Kunst auch nicht;

Abweichungen von demselben erscheinen zulässig, ohne daß deshalb die religiöse Empfindung verletzt würde. Knüpfte sich nicht an den Begriff des Heidenthums so manches Ungehörige, insbesondere die Nebenvorstellung des Tiefstehenden und Barbarischen, so möchte die Behauptung, die Italiener haben die religiösen Ideale des Christenthums heidnisch dargestellt, vollkommen zutreffen. Es weht durch ihre Bilder der wohlbekannte mythologische Geist. Nicht allein, daß sie die antiken Mythen ganz in derselben Weise verkörpern, wie die christlichen Erzählungen, so halten sie auch an der unmittelbaren Herrlichkeit, der ungetrübten Schönheit als den charakteristischen Merkmalen des Göttlichen und Heiligen fest, und übertragen das ewig heitere Wesen der Bewohner des Olymps auf die Schaaren, welche den christlichen Himmel bevölkern. Gar lehrreich ist die Wandlung des Märtyrers Sebastian in den vollendet schönen, nackten Jüngling, bezeichnend ferner die Vorliebe für die anmuthigen Engelskinder, die unverdrossene Wiedergabe der Glorien und Himmelfahrten. Auch äußerlich, in den Kopftypen und Gewandmotiven müssen sich die religiösen Gestalten die Annäherung an die Antike gefallen lassen. Niemand wird diese Darstellungsweise als eine willkürliche und unpassende tadeln. Es hat sich die Continuität der Bildung, auf andern Gebieten unterbrochen, wenigstens im Kreise der Kunst erhalten; diese vermittelte feindselige Gegensätze und versöhnte, was sich auf engerem religiösen Boden bekämpfte. Daß die Antike in der Phantasie des späteren Weltalters ihre Unsterblichkeit feiert, ist eben so bekannt, wie gerechtfertigt. Ausgeschlossen wird dadurch eine andere, weniger ideale, aber selbständigere Auffassung der religiösen Gedanken und Gestalten keineswegs.

Der innige, naive Glauben rückt die Helden seines Cultus nicht in weitere Ferne, macht sich dieselben nicht gegenständlich; von der inneren Wahrheit der religiösen Ereignisse tief ergriffen, sieht er dieselben an, gleichsam als ob sie sich stets wiederholen müßten und auch jetzt noch gegenwärtig wären. Er verleiht ihnen nicht die richtige historische Färbung, welche übrigens auch bei den Italienern nur auf einer Convention beruht, betont aber um so stärker den psychologischen Kern der Handlung. Das unmittelbare göttliche Wesen, welches den biblischen Heroen innewohnt, die überirdische Natur kommt zwar nicht zur Geltung, zu desto

deutlicherem Ausdrucke die reine menschliche Stimmung, die sich in ihrem Wandel, ihrer Thätigkeit kundgibt und welche auch in uns wiederklingt, wenn wir ihr Wirken recht lebendig erfassen. In dieser Weise hat bereits die altniederländische Kunst die biblische Geschichte behandelt, die Raum- und Zeitgrenzen verwischt, die Handlung in die unmittelbare Gegenwart übertragen, den Schein der Wirklichkeit überaus hoch gehalten. Den gleichen Weg schlagen die Holländer des siebzehnten Jahrhunderts ein.

Nur oberflächlicher Sinn bleibt dabei stehen, daß uns statt der Patriarchen und Propheten und der Genossen Christi Amsterdamer Juden und holländische Bauern entgegentreten. Aus seiner Umgebung hat allerdings der Maler die einzelnen Gestalten herbeigeholt; auf welche andere Art soll er aber dem Beschauer die ewige Wahrheit des Ereignisses, das er schildert, eindringlich machen? Wenn uns Rembrandt Christum als Kinderfreund vorführt, so vergißt er nicht die Verlegenheit des Kindes, dessen Haupt die segnende Hand Christi berührt, anschaulich darzustellen. Die Freude der im Kinde geehrten Mutter, die Eifersucht der andern Eltern, die ihren Kindern das gleiche Glück gönnen möchten und sich herandrängen, die Reflexempfindungen der Umstehenden sind mit köstlicher Wahrheit wiedergegeben. Es geht dabei ganz natürlich zu, wie in allen andern Scenen, welche biblische Vorzüge verkörpern. Diese Natürlichkeit macht aber der gehobenen Stimmung des Beschauers keinen Eintrag. Gerade weil er nicht in eine weite, fremde Welt blickt, sein eigener Lebenskreis sich vor ihm abspiegelt, wendet er desto gläubiger sich den Erzählungen zu, erscheint ihm desto wahrhaftiger die Schilderung. Der Zusammenhang einer solchen Auffassung mit dem protestantischen religiösen Bewußtsein, mit der Selbstgewißheit des evangelischen Glaubens tritt offen zu Tage und es ist wahrlich nicht das geringste Verdienst Rembrandt's und seiner Schule, daß sie aus den Glaubenskämpfen des sechszehnten Jahrhunderts so rasch und so glänzend die ästhetischen Resultate zogen, den angeblichen Stillstand der religiösen Kunst nach der Reformation so kräftig durchbrachen.

Die religiöse Seite des holländischen Nationalcharakters fand in der Malerei demnach eine reiche Vertretung. Aber noch in anderer Art hängt die letztere mit dem Gemeinwesen und dem öffentlichen Geiste der Niederlande zusammen.

Von dem feinsten Kenner holländischer Kunst in unseren Tagen, von W. Burger stammt das glückliche Wort: „Aehnlich wie in Italien die Kirchen, so dienten in Holland die Stadthäuser als Museen.“ Die Schätze des Amsterdamer Museums, die Meisterwerke Rembrandt's und van der Helst', die großen Schildereien Flinck's und Dujardin's konnten noch im vorigen Jahrhunderte im Rathhause daselbst bewundert werden. Mit dem Amsterdamer Rathhause durften schon früher und vollends jetzt, wo jenes seine Hauptzierde an das neuerrichtete Museum abgegeben hat, die Rathhäuser von Haag, Harlem, Rotterdam wetteifern. Franz Hals, Jan van Ravenstein, die Vorläufer Rembrandt's lernt man am besten in den Rathhäusern von Harlem und Haag kennen, im Harlemer Stadthause ist auch van der Helst trefflich repräsentirt. Theilweise haben die Stadthäuser selbst schon die Erbschaft älterer Institute angetreten, in ihren Räumen gesammelt, was ursprünglich zum Schmucke anderer Bauten diente, aber niemals der Privathäuser, sondern gleichfalls öffentlicher Gebäude. In Holland blühte im siebzehnten Jahrhunderte das Gildenwesen neu auf, war der corporative Geist wieder lebendig geworden. Die Schützen besaßen ihre Doelen, wo sie sich zu gemeinschaftlichen Berathungen vereinigten und ihre lustigen Feste feierten; selbstverständlich bewahrten auch die verschiedenen Handwerker die mittelalterliche Sitte der Zunfthäuser und ebenso hatten die wohlthätigen Anstalten, durch Associationen gegründet, einen baulichen Mittelpunkt. Die zahlreichen Gildenhäuser nun beherbergten im siebzehnten Jahrhundert die Hauptwerke der holländischen Künstler. Für die Doele einer Schützenkompagnie hatte Rembrandt die sogenannte Nachtwache gemalt, im Staalhofe, dem Amtshause der Tuchmacher, waren ursprünglich seine Syndici — jetzt im Amsterdamer Museum — aufgestellt gewesen. Für die St. Joris' Doele arbeitete van der Helst sein berühmtes Friedensbanquet, für die Sebastiansschützengilde das andere geschätzte Bild: die Schützenmeister. Im Leprozenhaus zu Amsterdam sah man ehedem Bol's Hauptwerk, wie im Amsterdamer Spinnhaus ein ausnahmsweise von Dujardin in großen Verhältnissen ausgeführtes Gemälde.

Cabinetsstücke, wie so häufig die holländischen Kunstschöpfungen ohne Unterschied bezeichnet werden, kann man diese Bilder

nicht nennen. Dagegen spricht ihre Bestimmung: Sie prangten in öffentlichen Hallen, sie schmückten der Berathung des Gemeinwesens gewidmete Säle; damit stimmen auch ihre Dimensionen nicht überein: die Figuren sind in natürlicher Größe gemalt, einzelne dieser Gemälde füllten ganze Wände aus.

Als Porträtgruppen lassen sich dieselben schon eher auffassen. Wenn auch nicht die frische Lebendigkeit der Schilderung die Gewißheit brächte, daß der Maler die unmittelbare Wirklichkeit belauscht und auf die Leinwand übertragen hat, so sagen die den Bildern eingeschriebenen Namen doch jedem Beschauer deutlich, er stehe den Porträten von Zeitgenossen des Künstlers gegenüber. Erand Banning Kok, der Capitän, Willem von Ruijtenberg, der Lieutenant, Jan van Kamport, der Tambour, Jan Visscher Cornelissen, der Fahnenträger u. s. w. sind die Helden der Rembrandtschen Nachtwache; die Namen der Genossen des Friedensmales auf dem Bilde van der Helst's, den Capitän Wits, den Lieutenant Jan van Waveren, den Fahnenträger Banning hat der Künstler eigenhändig verewigt. Mit Porträten haben wir es gleichfalls in den sogenannten „Regentenstücken", den zur Gruppe vereinigten Conterfeien der Vorsteher der verschiedenen Zünfte und Gilden zu thun. Dennoch wird der unbefangene Kunstfreund zögern, diese Darstellungen der gewöhnlichen Porträtmalerei beizuzählen und wer vollends von der Betrachtung moderner historischer Gemälde zu den alten Holländern übergeht, wird nicht anstehen, schon bei diesen, in den Regenten- und Doelenstuken, den fruchtbaren Ansatz zu historischen Schilderungen zu erkennen.

Bereits die großen Italiener, Vinci, Michelangelo, Rafael hatten den Versuch gewagt, auch Ereignisse, welche sich innerhalb klarer menschlicher Erinnerung zutrugen, Scenen aus der neueren Profangeschichte, künstlerisch zu verkörpern. Den Carton zu Vinci's Wandgemälde im florentiner Rathspalaste zu bewundern, hat uns zwar das Schicksal nicht gegönnt, aber wir kennen doch aus seiner Denkschrift das genaue Programm des Werkes. Die Schlacht bei Anghiari 1440 bildet den Gegenstand der Darstellung. Wie die Schaaren der Florentiner und Mailänder sich zum Kampfe rüsten, einzelne Haufen handgemein werden, der Streit unentschieden hin und her wogt, bis endlich der Sieg sich den Florentinern zuneigt, dieses Alles soll man auf

dem Bilde erblicken. Der Mittelpunkt desselben gibt aber die Erscheinung des heiligen Petrus in den Wolken ab, der auf das Flehen des Patriarchen herbeieilt, und den Florentinern seinen Schutz verheißt. Durch die Gestalt des Apostels kommt in die Schilderung Einheit; sie verbindet die Gruppen, die sonst aus einander fallen und auch schwer verstanden würden, sie rechtfertigt das Beginnen des Künstlers, die verschiedenen Momente des Kampfes und gleichsam gleichzeitig vorzuführen, Anfang, Mitte und Ende der Schlacht auf einem Plane zu zeichnen. Denn die einzelnen Scenen sind nur die Illustrationen zur himmlischen Erscheinung, die Kämpfer und Streiter trotz aller Energie der Leidenschaft nur die Werkzeuge eines höheren Willens, der den Verlauf der Schlacht vorhergesehen, welcher Seite der Sieg zufallen werde, bestimmt hat. Rafael ließ sich bekanntlich in seiner Constantinsschlacht im Vatikan von ähnlichen Grundsätzen leiten und liebte es auch sonst in seinen vatikanischen Fresken, den Ausgang historischer Ereignisse durch Visionen zu motiviren, die Erzählung der geschichtlichen Thatsache auch symbolisch bedeutsam zu gestalten.

Wir bestreiten durchaus nicht das Recht der klassisch gebildeten Italiener zu einer solchen Auffassung und sind noch weniger gesonnen, die Vorzüge der letzteren vom künstlerischen Standpunkte zu mißachten. Die Darstellung gewinnt an Maß und Ruhe, dem Maler wird die reichste Muße gewährt, sich in schönen Formen zu ergehen, Wohllaut in die Composition zu bringen. Nur mit unserer Weise, die Geschichte zu betrachten, steht dieser Idealismus nicht im Einklange.

Unsere Kenntniß der historischen Vorzüge ist intimer, unser geschichtliches Interesse feiner und mannigfacher. Auch wir erkennen in den großen weltgeschichtlichen Ereignissen ein gesetzmäßiges Walten, eine höhere Fügung. Aber sie stehen nicht isolirt für sich da; sie brechen nicht wie plötzliche Gewitter über uns ein; wie sie vorbereitet und allmälich entwickelt werden, wie die Pläne im Kopfe des einzelnen Helden reifen, und das persönliche Pathos sich geltend macht, wie persönlicher Wille und individuelle Thatkraft das Werk vollbringen, öffentliche Charaktere, politische Leidenschaften erstarken und auftreten, dieses zu wissen, ist Gegenstand eifrigster Forschung, dieses nachzuempfinden ist ein lockendes Ziel des ästhetischen Sinnes. Wir bringen in die

ununterbrochene Kette der Ereignisse Einheit, indem wir sie von Individuen ausgehen lassen, stets eine bestimmte Persönlichkeit in den Mittelpunkt der Handlung stellen. Für uns ist die Geschichte ärmer an epischen Thaten, dafür desto reicher an dramatischen Momenten. In alten Tagen regte der Geschichtschreiber das ethisch-religiöse Gefühl unmittelbar an, in neueren Zeiten entzündet er ein stärkeres psychologisches Interesse.

Dieser psychologischen Auffassung der Geschichte entspricht im Kreise der Kunst das historische Porträt. Wenn die Phantasie sich das Wirken und Walten einer Persönlichkeit klar und anschaulich machen soll, welche durch ihre Energie die Welt bewegt, mit ihrem Willen die Zeitgenossen beherrscht, die gleichsam eins geworden ist mit einem öffentlichen Zustande und in seiner Durchsetzung sich unmittelbar befriedigt findet, so wird sie zuerst nach dem überlieferten äußeren Bilde derselben ausspähen, in den geschlossenen Zügen den Charakter und die innere Eigenthümlichkeit zu ergründen suchen. Daß nicht selten die Erwartungen getäuscht werden, das reale Porträt sich stumm verhält und nichts von der historischen Bedeutung der dargestellten Persönlichkeit verrathet, muß zugegeben werden, wie auch auf der anderen Seite dem Künstler das Recht eingeräumt, bis zu einem gewissen Grade nachzuhelfen und die Züge sprechender, charakteristischer zu gestalten. Immer bleibt das Porträt die Grundlage der historischen Anschauung.

Die von historischen Vorstellungen erfüllte Phantasie geht noch weiter. Sie hält sich die Heldenpersönlichkeiten auch in ihrem lebendigen Handeln gegenwärtig, setzt die einzelnen Charaktere in Scene. Es sind gerade keine welterschütternden Begebenheiten, welche sie darstellt, es ist nicht immer ein tragisches Verhängniß, das sich vor unseren Augen enthüllt. Dramatischer Reiz und psychologisches Interesse knüpft sich aber auch an Ereignisse von geringerer Bedeutung; für uns sind die letzteren in hohem Grade anziehend, weil sie uns in das innere Getriebe des historischen Werdens und Wandelns einführen, die unserem Sinne so werthvolle intime Kenntniß der geschichtlichen Vorgänge bereichern. Die Summe der künstlerischen Motive aus der Profangeschichte hat sich daher gegen die alten Zeiten unendlich vermehrt. Längst schränken sich die historischen Schilderungen nicht mehr auf Schlachtenbilder ein, längst vernehmen wir nicht ausschließlich im Waffen-

geklirre historische Klänge. Aufzuzählen, welche Gegenstände innerhalb der Schranken historischer Malerei nach neuerer Anschauung fallen, versetzt in große Verlegenheit. Rubens glaubte nur mit Hilfe der Allegorie, indem er den ganzen Olymp herbeiholte, die Geschichte Heinrich IV. und Maria's di Medici künstlerisch verwerthen zu können; wir halten jeden Moment aus dem Leben und Wirken historischer Helden, in unmittelbarer Wahrheit verkörpert, interessant genug, uns zu fesseln. Ob wir uns darin nicht zuweilen täuschen, mag unerörtert bleiben. Zweierlei steht jedenfalls fest.

Der Maler wäre in einem argen Irrthume befangen, welcher glaubte, er sei im Stande, auf seinem Bilde auch das Besondere und Eigene des historischen Ereignisses wiederzugeben, man könne es z. B. den Figuren, die da erregt und erhitzt bei einem Gelage sitzen, ansehen, daß sie über die Ermordung Wallenstein's brüten, oder man lese den Gestalten, welche sich dort an einen Tisch herandrängen, eine der andern die Feder reicht bereits an ihren Zügen ab, daß sie das Compromiß der niederländischen Edelleute unterschreiben. Die bestimmte historische Thatsache sinnlich zu verkörpern, übersteigt die Kräfte der Malerei. Doch bleibt ihr immerhin ein reicher Wirkungskreis. Keine Begebenheit verdient die künstlerische Verherrlichung, keine ist malerisch brauchbar, deren Träger und Theilnehmer nicht von reichen Empfindungen, mächtigen Leidenschaften, mannigfachem Pathos erfüllt sind. Diese herauszulocken, die Seelenzustände und Stimmungen, welche der historischen Action entsprechen, zum Ausdrucke zu bringen, bildet die erste Aufgabe des Künstlers. Zu ihr tritt dann eine zweite hinzu. Hat er Typen gewonnen, welche einen allgemein menschlichen Werth besitzen, an und für sich die Sympathien der Beschauer wecken und ein psychologisches Interesse erregen, so muß er sie mit Porträtgestalten verknüpfen. Gleichviel ob ihm dieselben durch die Ueberlieferung gegeben sind oder erst seine erfinderische Kraft sie schafft, stets hat er den Schein unmittelbarer Individualität zu wahren, niemals darf er sich von der Bestimmtheit wirklicher Persönlichkeiten lossagen. Die von ihm vorgeführten Figuren sollen die Fähigkeit offenbaren, auch in anderen als in der gerade dargestellten Situation zu leben, zu athmen, sich zu bewegen. Das historische Gemälde löst sich

daher in eine Porträtgruppe auf, in welcher aber die einzelnen Gestalten aus ihrer Alltagsruhe herausgetreten und Träger einer dramatischen Action geworden sind, zu Charakteren sich zuspitzen, von einer reich gegliederten, dennoch im Grunde einheitlichen Stimmung durchzogen werden.

Wie vortrefflich paßt aber diese Definition auf die holländischen Doelen- und Regentenstücke. Halten wir uns z. B. Rembrandt's Syndici im Amsterdamer Museum gegenwärtig. Die Scene, so wird jeder unbefangene Beschauer sich das Bild zurechtlegen, stellt eine Rathsversammlung vor. Leidenschaftlich kämpfen in der (unsichtbaren) Rathsgemeinde die Meinungen und Ansichten mit einander, wild wogen die Geister, erhitzt sind die Köpfe. Die Entscheidung ruht offenbar bei den fünf Männern, den Vorstehern der Gemeinde, welche um den teppichbedeckten Tisch herumsitzen, und welche allein der Künstler uns vorführt. Alle Macht der Beredtsamkeit wendet der Eine an, um die Ueberzeugungen der Menge nach seinem und seiner Genossen Sinne zu lenken, mit oratorischer Geberde richtet er sich an die vor ihm stehend gedachte Gemeinde, in sichtlich erregter Haltung widerlegt er Einwürfe, die den Augenblick zuvor laut wurden. Ihn unterstützt sein Nachbar, aus dessen Mienen deutlich spricht, sowohl, daß er fest an die Richtigkeit der vorgebrachten Argumente glaubt, wie daß er einen Widerspruch gegen dieselben für unmöglich ansieht. Doch muß sich ein solcher in der Gemeinde erhoben haben, denn ärgerliche Ungeduld malt sich in den Zügen des Dritten, Verachtung des Pöbels, der nicht denkt, nicht prüft, von vorgefaßten Meinungen sich lenken läßt, drückt das Gesicht des vierten Vorstehers aus, während der fünfte und jüngste sich zum Fortgehen anschickt, da hier doch nicht Vernunft und Autorität zur Geltung gelangen. Schriebe man unter das Gemälde einen historischen Titel, würde ein Katalog dasselbe etwa so erläutern: Freunde des Großpensionärs de Witt, Vertreter der oligarchischen Generalstaaten suchen den Aufruhr der im Volke mächtigen Partei des Statthalters zu besänftigen, Niemand fände Anstoß daran, Jedermann priese die würdige und lebendige Wahrheit in der Schilderung. Und dennoch wäre es eine grobe Täuschung. Wir sehen keine Staatsmänner vor uns, es handelt sich nicht um Angelegenheiten des Gemeinwesens. Biedere Staalmeester, Genossen der Tuchmacher-

zunft, welche jedem gewebten Stücke Tuch den Stempel aufdrücken, um seine Herkunft zu dokumentiren, hat der Künstler verewigt und verherrlicht. Die Volksversammlung, die wir uns den fünf Tribunen gegenüber dachten, verwandelt sich in eine Zusammenkunft ehrsamer Weber und wenn ein Gegenstand die Geister aufregt, die Leidenschaften entflammt und die Syndici in beredten Eifer brachte, so kann es höchstens der Streit über das Ellenmaß, über bezahlte oder nicht bezahlte Zunftgebühren gewesen sein. Aber diese Täuschung wiederholt sich noch öfter, wir verfallen derselben z. B. unwillkürlich, wenn wir den Blick auf das andere große Werk Rembrandt's im Amsterdamer Museum richten.

Schwerlich hätte sich der Irrthum, Rembrandt's berühmtes Meisterbild stelle eine Nachtwache vor, so hartnäckig erhalten, gewiß würde das helle Sonnenlicht, welches die Scene erhellt, rascher erkannt worden und auch die Compagnieliste, die der Künstler auf einen Schild geschrieben, dem Auge nicht entgangen sein, wenn nicht abgesehen von der merkwürdigen Beleuchtung, so ungewöhnlich bei einem bloßen Paradestücke, der Ausdruck der Köpfe, die Haltung der Figuren etwas Absonderliches vermuthen ließe. Voran der Capitän, ruhig gemessenen Schrittes einherschreitend, des Planes und Zieles wohl bewußt, ihm zur Seite der Lieutenant, eifrig auf die Worte des Führers horchend, und wie die in Bereitschaft gehaltene Waffe zeigt, des guten Willens voll, den Rath in That umzusetzen, hastiger, ungestümer in seinen Bewegungen, und dann der Tambour, der bereits die Trommel rührt, als gälte es zum Angriffe zu ermuntern, die beiden Schützen endlich, welche ihre Gewehre schon laden und im Anschlage halten, der Fähnrich mit hochgeschwungener Fahne und weiter der große Haufen Bewaffneter, alle drängend und eilend, alle kampflustig und ungeduldig, ihren tapferen Sinn zu erproben — welchen Gedanken können wir im Angesichte dieser Gruppe fassen, als den: Zum Ausfalle gegen den Feind werde gerüstet, ein keckes Unternehmen gegen die Spanier oder Franzosen beabsichtigt. Es kostet Mühe, sich zu orientiren und daß ein friedlicher Auszug der Bürgerschützen zum Scheibenschießen dargestellt sei, sich klar zu machen. Nur ungern geben wir der Wahrheit die Ehre und sagen uns: Rembrandt hatte den Auftrag, für das Zunfthaus die Porträte der Gildenglieder zu malen und um das Einförmige

und Langweilige einer bloßen Bildnißsammlung zu vermeiden, ersann er eine Situation, welche ihm, ohne daß er seiner Aufgabe untreu wurde, gestattete, sich in einer mannigfaltigeren Charakteristik zu ergehen. Haben wir uns aber noch so gründlich in diese Ansicht hineingedacht: ein Blick auf das Bild genügt, um doch wieder den alten Glauben zu wecken, und die Meinung, eine ernste Action sei dargestellt, in uns zu befestigen. Aehnlich geht es uns auch bei vielen andern Doelen- und Regentenstücken. Die Magistratspersonen, welche Ravenstein so oft schildert, wie sie am Rathstische versammelt sitzen, und ernst und eifrig verhandeln, die Schützen, welche Franz Hals' Pinsel oft verherrlicht, mit ihrem kecken Trotze, ihrem derben Humor, sie sind alle so ganz bei der Sache, jeder so vollkommen in einem bestimmten Charakter aufgegangen, so ausdrucksvoll und scharf gezeichnet, daß man immer wieder zu dem Glauben verleitet wird, ein besonderes Ereigniß liege der Schilderung zu Grunde, mächtige Interessen, weit über den Kreis des privaten Daseins hinausreichend, haben die einzelnen Personen vereinigt.

Wie kamen die holländischen Maler zu diesem historischen Stile in ihren Porträten? Denn Porträtgruppen sind und bleiben die Doelen- und Regentenstücke. Nur wir legen die historischen Züge hinein, die Künstler selbst hatten kein anderes Ziel vor Augen, als gute und lebendige Bildnisse zu schaffen. Offenbar ruht ein großer Theil des Verdienstes bei den Modellen. Diese geben sich in ihrer äußern Erscheinung so, daß man mühelos und ungezwungen in ihnen auch die Träger heroischer Gedanken, politische Kämpfer, historische Persönlichkeiten entdeckt. Kann uns das aber in den Niederlanden befremden? Was im Großen ein Marnix von S. Aldegonde, ein Oldenbarneveld bedeuten, dasselbe repräsentirt im Kleinen die Mehrzahl holländischer Bürger. Tapfer im Felde und weise im Rathe, in den Tiefen der theologischen Polemik gleichmäßig zu Hause wie auf den Höhen klassischer Bildung, scharfsinnige Denker und kluge Geschäftsmänner rufen jene Helden die Erinnerung an antike, reich und doch harmonisch gestaltete Menschen in uns wach. Die Noth der Zeiten macht die Fähigkeit, sich in jedem Pflichtenkreise zurecht zu finden, in jeder Stellung heimisch zu werden, allgemein. Niemand war sicher, ob er nicht schon am nächsten Morgen mit dem

Schwerte in der Hand für die Unabhängigkeit seines Landes, für die Freiheit seines Glaubens einstehen müsse. Der hohe Preis, der für diese Güter bezahlt werden mußte, legte es dem Einzelnen nahe, ihren Werth sorgfältig zu prüfen. Der entschlossene Wille, die Freudigkeit, zu zahlen, beweist, daß die Schätzung ernstlich und gründlich angestellt wurde und daß die Bürger erfüllt waren von politischer Begeisterung und religiösem Pathos.

»Munera necessaria« nennt Oldenbarneveld in einer Staatsschrift die hohen Aemter, die nur Plage, Aerger und schwere Verantwortung bringen. Dennoch fehlte es niemals an Bewerbern. Das kam, wie Oldenbarneveld hinzufügt, daher, weil Gemeinsinn und politisches Interesse allgemein verbreitet waren. „Die Staatskunst in Holland ist kein Geheimniß Weniger, kein Vorrecht Einzelner. Wir verhandeln alle Geschäfte bei offenen Thüren und gewähren auch der geringsten Stadt politische Vertreter und eine unmittelbare Theilnahme an der Entscheidung über das Schicksal des Vaterlandes."

Diese Gewohnheit, den Sinn auf das Allgemeine zu lenken, diese Tauglichkeit zu den verschiedenartigsten Aemtern prägte sich allmälich auch in den Gesichtszügen, in der Haltung, Bewegung, im ganzen Auftreten der einzelnen Individuen aus. Die Köpfe gewannen einen markigen Ausdruck, die Gestalten einen kräftigen, sprechenden Charakter, die Bürger nahmen die Sitten von Leuten an, welchen die Behandlung großer Dinge geläufig ist und offenbarten sie auch dann, wenn es sich nur um die Erörterung geringfügiger Angelegenheiten etwa einer Zunft und Gilde handelte, trugen Muth und Kampfeslust zur Schau, auch wenn sie nur zum Waffenspiele ausrückten.

Unter solchen Umständen begreift man es, daß sich um die Bildnisse ein historischer Schein webt, und Porträte einfacher Privatpersonen den Geist der Zeit lebendig und klar wiederspiegeln. So reiche Hilfe aber auch dadurch den Malern erwuchs, ihr Werk wäre nicht vollendet worden, hätten nicht auch sie verwandte Gesinnungen gehegt, warm und tief für die Heimat empfunden, die eigenthümliche Größe der Zeit begriffen. Ihr Verdienst bleibt es, daß sie das charakteristische Wesen aus den Zügen der einzelnen Persönlichkeiten so deutlich herauslasen und in ihren Porträtgruppen demselben einen so scharfen Ausdruck verliehen.

Sind wir einmal so weit, in den holländischen Doelen- und Regentenstücken den Anfang historischer Schilderung zu erkennen, so entdecken wir auch sonst noch zahlreiche nationale Beziehungen. Wouverman's Reiterbilder muthen uns wie Illustrationen zu dem berühmtesten Sittenroman des siebzehnten Jahrhunderts, zum Simplizissimus an und wenn wir die ergötzlichen Trinkgelage, die zechenden, springenden Bauern, wie sie Ostade u. A. schilderten, länger betrachten, klingen die Weisen holländischer Volkslieder unwillkürlich im Ohr. Die ausgelassene Fröhlichkeit, der schrankenlose Jubel dieser derben Burschen, der sich auch den Weibern mittheilt, hat einen guten Grund.

„Weshalb wir fröhlich singen
Und springen in die Rund?
Der Wolf der liegt gebunden,
Der Schafstall offen ist.
Wir haben nun im Land
Nicht Zwang noch Tyrannei,
Nicht Bosheit oder Schand
Zu fürchten. Wir sind frei!"

heißt es in einem Rundgesange der Bauern. Wir verzeihen die wilden Kapriolen, wir ärgern uns nicht über den unergründlichen Durst, wenn wir erfahren, daß es gilt, den »bon Prins Henderick« zu feiern, der

„Recht wie ein Delftsches Kind
Landesfreiheit half vermehren
Den Spanier überwand.
Das Glas ein Jeder zum Munde leit'
Und trink eins für den Durst
Und das auf die Gesundheit
Von dem Nassauschen Fürst."

Ungebundenheit, keckes Zugreifen, das Benutzen und Genießen des Augenblickes ohne Bedenken und Säumen liegt überhaupt im Charakter des siebzehnten Jahrhunderts. Alte Bande waren gesprengt, neue zu knüpfen, den gewohnten Zusammenhang zwischen Menschen, Ländern und Völkern herzustellen, wehrte der weithin tobende Aufruhr und Kampf; auf sich und die eigene Kraft blieb also das Individuum angewiesen, durch Selbstvertrauen und Selbstgenügen konnte es sich allein den Weg durch

die Welt bahnen. Vollends in den Niederlanden hatte die allgemeine Unsicherheit und lange Ungewißheit über die Zukunft nicht allein das persönliche Element geschärft und gehoben, sondern auch mitunter einen wilden Humor geweckt, in jedem Augenblicke die volle Lebenskraft einzusetzen gelehrt und weil denn doch Alles nichtig sei, in materiellen Genüssen sich selbst zu vergessen verlockt. In einer solchen Stimmung wurde das Volkslied gedichtet:

„Diogenes der Weise
Der wohnt in einem Faß
Daraus kann man beweisen
Daß Weisheit wohnt beim Naß.“

Dieser Stimmung liegen auch zahlreiche malerische Schilderungen zu Grunde, in welchen wir jetzt nur unbegreiflich geschmacklose Launen des Künstlers verkörpert erblicken, die aber den unmittelbaren Zeitgenossen das wirkliche Leben in frischer, anheimelnder Weise wiederspiegelten. Zu moralisirenden Erwägungen, welche uns den Kunstgenuß vergällen, fanden sie keinen Anlaß, denn sie wußten aus eigener Erfahrung, daß hier nur der Ueberschuß an Kraft verwendet werde, das Sichverlieren und Vergessen im sinnlichen Genuß nicht auf die Dauer zu fürchten sei. So unverdrossen wie diese plumpen aber tüchtigen Gesellen jetzt zu den Klängen der Fidel den Boden stampfen, folgen sie auch dem Wirbel der Trommel; die Hand, die in der Schenkstube den Krug so tapfer festhält, führt auf dem Schlachtfelde mit gleicher Sicherheit das Schwert. Die Unverwüstlichkeit der holländischen Natur, im Großen glänzend erprobt, durfte auch im Kleinen sich gewisse Rechte herausnehmen.

Viel klarer und kräftiger wirkt der nationale Hintergrund aber bei jener Gattung von Bildern, die wir gewöhnlich mit dem Namen: Höheres oder novellistisches Genre bezeichnen. Bei diesen entschuldigen nicht etwa blos die öffentlichen Zustände und die Volksstimmung den Geschmack der Künstler, sie bilden die unmittelbare Quelle, aus welchen die Phantasie schöpft, ihrer Verherrlichung widmet der Maler rückhaltslos seinen Pinsel.

Ist ein Jahr zu nennen, in welchem die holländische Malerei ihren Höhepunkt erreicht, so darf frei von jedem Bedenken das Jahr 1650 als solches ausgerufen werden. Rembrandt steht ohne Nebenbuhler an der Spitze der Amsterdamer Künstler, zahl-

reiche Schüler, die Bol, Flinck, Eeckhout, Backer, Victor, Koninck, Fabritius, Dow hat er um sich versammelt, nach allen Richtungen hin tonangebend gewirkt, Amsterdam über alle anderen Lokalschulen den Rang des Vorortes verschafft. Rembrandt's Meisterwerke datiren zwar zum Theile schon aus früherer Zeit, Tulp's anatomischer Vortrag aus dem Jahre 1632, die Nachtwache aus dem Jahre 1642; erst in den fünfziger Jahren strahlt aber sein Ruhm im hellsten Lichte, in derselben Zeit, in welcher Nicolaus Maas, der delftsche Jan van der Meer — gleich Hobbema erst in unseren Tagen nach seiner wahren Größe geschätzt —, Jan Steen, Terburg und zahlreiche andere Genossen ihre Thätigkeit theils beginnen, theils am reichsten entfalten. Suchen wir nun nach einem großen Ereignisse, welches die abstrakte Jahreszahl in einen anschaulichen Markstein des Zeitwechsels verwandelt, so bietet sich der Westfälische Frieden 1648 unserem Auge zunächst dar. Auch die bildenden Künste haben, soweit es in ihrer Macht stand, seinen endlichen Abschluß gefeiert. Außer Terburg haben van der Helst und Govert Flinck Friedensbilder gemalt. Van der Helst's „Schuttersmaltijd“ im Amsterdamer Museum schildert das Banket der Amsterdamer Schützen zu Ehren des Münsterer Friedens, Govert Flinck's großes Gemälde, jetzt gleichfalls im Trippenhuis zu Amsterdam bewahrt, stellt die Compagnie des Herrn von Maarsseveen dar, die sich zur Feier des endlich gewonnenen Friedens versammelt. Govert Flinck pictor, 't vreede jaar' lesen wir auf dem Bilde, dem überdieß der Maler noch Verse des Jan Voß auf den Frieden einverleibt hat. An diesen Beispielen ersieht man, wie stark sich die Phantasie mit dem Ereignisse beschäftigte. Dasselbe wirkte aber noch viel tiefer.

Eine ähnlich lebensfrohe Stimmung, eine völlige Hingabe an Freude und Genuß, wie sie nach der Erzählung eines alten Chronisten am Anfange des eilften Jahrhunderts die Menschen beherrschte, als mit dem Ende des Jahrtausends nicht auch das gefürchtete Weltende gekommen, vielmehr die Aussicht auf ein ferneres langes, schönes Leben gewonnen war, durchzog auch jetzt wieder die Völker. Von der allgemeinen Friedensbegeisterung legen zahlreiche Aufzeichnungen ein deutliches Zeugniß ab. Menschenalter hindurch hatte man friedliche Zustände, ein ruhig behagliches Dasein, einen ungetrübten Genuß heimlicher Freuden

nur wie im Traume erblickt. Wie es sich in der Wirklichkeit lebe, ohne Furcht vor dem kommenden Tage, eingewiegt in vollkommene Sicherheit, als Herr seiner Muße, in dem Kreise still angenehmer Empfindungen sich ebenmäßig bewegend, das hatten die Alten längst vergessen, die Jungen nicht erlernt. Stets nur flüchtige Augenblicke waren ihnen vergönnt gewesen, sich von schweren Gedanken loszusagen, aus wichtiger Arbeit auszuspannen und harmlosen kleinen Freuden, ihrem eigensten unmittelbaren Vergnügen nachzugehen. Sie thaten es mit einer gewissen Hast, beinahe leidenschaftlich, als fürchteten sie, die Gelegenheit würde ihnen unter den Händen entgleiten, der Ruf zum Kampfe schon in der nächsten Stunde sie wieder treffen. Jetzt endlich war der Frieden der Welt geschenkt worden; mit ihm kehrte die Ruhe und Sicherheit zurück, und die Möglichkeit, gemüthlich und behaglich das Dasein zu genießen, auch der privaten Existenz in vollem Maße froh zu werden. An der Lust dazu gebrach es den Männern des siebzehnten Jahrhunderts nicht.

Wie uns nach einem langen schweren Winter die erste Frühlingssonne doppelt wonnig erscheint, wir wähnen, so rein und blau wie heute hätte sich noch nie der Himmel über uns gewölbt, so saftig grün wären noch nie die Fluren, so schön noch nie die Erde gewesen: ebenso hatte die lange Entbehrung, die dauernde Sehnsucht das Walten und Leben des Friedens in die reizendsten Farben gehüllt. Der Werth des privaten Daseins war gestiegen, die Anziehungskraft des stillen häuslichen Glückes gewachsen. Wie anders heimlich fühlten sie sich nun in der geputzten Wohnstube, inmitten des säuberlichen Hauswesens, das zum Verweilen und Ausruhen einlud, seitdem sie keinen gewaltsamen Einbrecher, keinen zudringlichen Störenfried zu fürchten hatten, wie anders lockend empfanden sie nun die an sich vielleicht kleinen Genüsse des behaglichen bürgerlichen Daseins, gewiß wie sie waren, nicht zur Unzeit aus demselben gerissen zu werden. Die Klänge der Laute, das muntere Lied hörten sich noch einmal so anmuthig an, nachdem man so lange Zeit nur Trommelschläge und wüstes Soldatengeschrei vernommen, doppelt süß schmeckte der Wein, den man vor gierigen Plünderern glücklich gerettet hatte. Alle die Wahrzeichen der wohlthätigen gesicherten Existenz, die glänzenden Prunksachen, der mannigfaltige blinkende Hausrath, die reichen

Gewänder gewinnen jetzt eine erhöhte Bedeutung. Ueber alle häuslichen Beschäftigungen und privaten Erlebnisse hat die Begeisterung für den Frieden einen poetischen Schimmer ergossen, eine sonntägliche Stimmung hebt und verschönert auch das Unbedeutende und Gewöhnliche, das ganze Dasein athmet die Seligkeit des endlich gewonnenen Friedens.

Voll und stark klingt diese Friedensempfindung in der holländischen Malerei an. Die Herrlichkeit einer friedlichen Existenz, die Reize eines behaglichen Privatlebens zu schildern, bildet die wichtigste Aufgabe der Künstler, oder um es in der Ausdrucksweise holländischer Dichter wiederzugeben, denen klassische Reminiscenzen gar wohl zu Gebote standen, das Reich des Bacchus und der Venus wird neu begründet. Doch hat die Mahnung des Nationaldichters Cats gut gewirkt:

Denkt, daß man bei der Minnepein
Nie sanft und zart genug kann sein,
Denn Cupido so klein und nackt
Wird wie ein Klotz nicht angepackt.

Sitte und Anstand werden sorgfältiger beobachtet, das Plumpe und Derbe gegen früher — man denke an Adrian Brower — meistens glücklich vermieden. Das köstliche Bild Rembrandt's in der Dresdener Galerie, angeblich den Meister mit seiner Frau darstellend, kann als Muster für die ganze Gattung gelten. Das traute Liebchen im Schoße, das Glas mit schäumendem Weine emporhebend, am reich beladenen Tische, erscheint der schmucke Galan als Bild des Frohsinnes und vollkommenen Glückes. Er hält und besitzt Alles, was Herz, Auge und Gaumen begehren kann. Was will er mehr? Darum lacht er auch so lustig in die Welt hinaus, und jauchzt auf und fordert gleichsam den Beschauer heraus, zu sagen, ob er schon eine seligere Behaglichkeit irgendwo erblickt. Das Beispiel des Meisters ahmen die zahlreichen Schüler und Genossen unverdrossen nach.

Da werden zuerst musikalische Freuden geschildert. Wie beliebt dieser Gegenstand der Schilderung war, bezeugen die Kataloge aller größeren Galerien. Wir notiren z. B. in der Dresdener Sammlung: den Violinspieler am Fenster von Dow, die Klavierspielerin von Netscher, die Lautenschlägerin von Terburg, den Musikunterricht und die unterbrochene musikalische Unterhal-

tung von Slingelandt. Das Amsterdamer Museum besitzt eine Guitarrespielerin von Mieris, die Haager Sammlung ein Familienconcert von Metsu. Im Louvre begegnen wir einer Musiklection von Metsu und Terburg, einer musikalischen Unterhaltung und einer Gesangübung von Netscher. Das Verzeichniß der Werke Van der Meer's zählt auf: den Musikunterricht, die Klavierspielerin, die Klavierlection (bei Lord Hertford), ein Concert von drei, ein anderes von vier Mitwirkenden, eine Guitarrespielerin, eine Dame am Klaviere. Auch wenn die Maler sich selbst in ihrem Atelier darstellen, lieben sie es, ihre Musikliebe anzudeuten und die Geige, die Laute, das Cello ihrem eigentlichen Handwerksgeräthe beizugesellen.

Eine andere stattliche Reihe von Bildern behandelt das vertrauliche Familienleben. Briefe werden geschrieben und gelesen; hier schäkert eine anmuthige Schöne mit dem Liebhaber, meist einem schmucken Soldaten, der ein Held geblieben ist, nur daß er seine Thaten auf dem Felde der Galanterie jetzt ausführt, dort halten sorgsame Eltern, wahrscheinlich über Herzensangelegenheiten der Tochter, ernsten Rath. Wenn wir uns die Niederländer nicht anders als ehrbar gravitätisch denken können, so belehren uns die alten Genrebilder vom Gegentheile. Auch Frauenlippen behagt süßer Wein, der freien Minne sind die Mädchen nicht abhold, sie lachen und trinken, wissen aber auch mit Putz sich die Zeit zu vertreiben und spielen mit dem Papagei, wenn der Freund fern weilt, den wir wieder bei dem Kartenspiele oder wie er raucht und Botschaften entgegennimmt, belauschen können.

Noch andere Bilder endlich führen uns in die Geheimnisse der Toilette ein oder schildern uns die stillen häuslichen Beschäftigungen des Spinnens und Klöppelns, des Gemüseputzens und Aepfelschälens. Nebenbei soll nur noch erwähnt werden, daß auch die Schule in den Kreis der künstlerischen Objekte tritt und hervorheben, daß der Schooßhund in vielen Bildern keine unbedeutende Rolle spielt.

Die Aufzählung der Gegenstände, welche die holländischen Genremaler verherrlichen, mag trocken erscheinen, Niemand wird aber im Angesichte der Bilder selbst die lebendige, launige, oft geistreiche Auffassung, die sie erfahren, ableugnen. Uns Deutschen ist die köstliche Erläuterung eines der bekanntesten Terburg'schen

Bilder, welche Goethe in den Wahlverwandtschaften gegeben — und schon die Unterschrift auf dem Wille'schen Kupferstiche „l'instruction paternelle“ deutet eine ähnliche Interpretation an — gegenwärtig. „Einen Fuß über den anderen geschlagen, sitzt ein edler ritterlicher Vater und scheint seiner vor ihm stehenden Tochter ins Gewissen zu reden. Diese, eine herrliche Gestalt, in faltenreichem weißem Atlaskleide, wird zwar nur von hinten gesehen, aber ihr ganzes Wesen scheint anzudeuten, daß sie sich zusammennimmt. Daß jedoch die Ermahnung nicht heftig und beschämend sei, sieht man aus der Miene und Geberde des Vaters; und was die Mutter betrifft, so scheint diese eine kleine Verlegenheit zu verbergen, indem sie in ein Glas Wein blickt, das sie eben auszuschlürfen im Begriffe ist.“ Als Schlußscene einer kleinen Novelle wird das in Amsterdam und in einer Doublette in Berlin vorhandene Bild aufgefaßt, ein novellistischer Ton von zahlreichen anderen Bildern behauptet. Selbstverständlich haben die holländischen Genremaler nicht erst kleine Novellen und pikante Anekdoten sich ersonnen und diese dann in ihren Gemälden illustrirt. Aber wie sie ihren Porträtgruppen durch eine scharfe psychologische Charakteristik ein dramatisches Gepräge verliehen, so wußten sie auch in den Schilderungen des Privatlebens und des vergnügten, behaglichen häuslichen Daseins, durch die zugespitzten Empfindungen und das Momentane der Bewegungen den Schein inhaltsvoller Situationen, lebendiger Handlungen hervorzurufen.

Nur bei Jan Steen darf man eine reichere Gliederung der Gedanken, eine mehr berechnete Composition voraussetzen. Früher mußte sich Jan Steen häufig den Vergleich mit Hogarth gefallen lassen, der viel zu platt moralisirt, um ein wahrhaft poetischer Kopf zu heißen, viel zu einseitig bei der Ausmalung des Einzelnen verweilt, als daß er künstlerische Gesammtwirkungen erzielen könnte. Gegenwärtig kennen wir das richtige Gegenbild des Leydener Malers. Das ist Moliere, dessen Agnes und Arnolphe, Sganarelle und Dandin, Diaforius und Clitandre, wie schon Burger bemerkt hat, wir in Jan Steen's Bildern freudig wieder begrüßen. In der humoristischen Schilderung bestimmter Gesellschaftstypen, von welchen man mit dem gleichen Rechte, daß sie uralt und daß sie ewig jung sind, behaupten kann, in der jovialen Auffassung menschlicher Schwächen und geistreichen Ver-

spottung falscher Größe und selbstgefälliger Sicherheit findet er innerhalb der Schule ja in der neueren Kunst überhaupt nicht seines Gleichen. Ihm erscheint das menschliche Leben und Treiben als eine heitere Komödie. Da man jenes nicht ändern kann, sich darüber nicht ärgern soll, so thut man am besten darüber zu lachen. Wir möchten Jan Steen im Kreise der holländischen Künstler schwer missen. Er hält die Verherrlichung der privaten Zustände und Neigungen in den rechten Schranken und bewahrt durch seinen gesunden Humor die Phantasie seiner Landsleute vor sentimentalen Auswüchsen. Die Niederländer fürchteten und achteten ihn aber nicht nur als einen wohlthätigen Zuchtmeister, sie jubelten ihm zu und zollten ihm volle Anerkennung, ein Beweis, daß seine derbkörnige aber kecke und lebendige Natur in ihrem nationalen Wesen einen unmittelbaren Anklang fand.

So stoßen wir also überall, in dem innig wahren Tone religiöser Bilder, wie in der großen, oft heldenmäßigen Auffassung der Proträtgruppen, wie endlich in den Schilderungen des reizenden und fröhlichen friedlichen Daseins auf einen nationalen Hintergrund, von welchem sich die Kunstwerke lebendig abheben, und entdecken enge Beziehungen zu dem öffentlichen Geiste und zur Volkssitte, welche die Richtung der holländischen Malerei unbedingt rechtfertigen.

Culturgeschichtlich bedeutsam und anziehend sind jedenfalls die Schöpfungen der niederländischen Maler, künstlerisch werthvoll werden sie aber erst dann, wenn es den Künstlern gelungen ist, ihre Gedanken in solchen Formen auszuprägen, welche an sich bereits den Beschauer fesselnd, überdieß durch die Verbindung mit dem bestimmten Inhalte noch eine erhöhte Ausdruckskraft erreichen. Als Coloristen rühmt man bekanntlich die Holländer, die wunderbare Macht ihrer Färbung gibt man zu, selbst wenn man Composition, Gruppirung, Zeichnung nichtssagend oder wohl gar tadelnswerth findet. Nun herrscht freilich in weiten Kreisen gegen das Colorit als künstlerisches Wirkungsmittel eine geringschätzige Meinung.

Ein glänzendes Colorit, eine tiefe und satte Farbengebung, so behauptet man, läßt sich durch technische Uebung gewinnen, die schöpferische Phantasie, die wahre Künstlergröße bekundet sich ausschließlich in der Zeichnung, in der Schönheit der Umrisse, im

Rhythmus der Linien, im Flusse der reichwallenden Gewandung, im idealen Ausdrucke der Köpfe, in den wohlgegliederten Gruppen. Wer so parteiisch urtheilt, dem Colorite jedes Recht, als Produkt der Phantasie zu gelten, abspricht, müßte es sich eigentlich gefallen lassen, daß man auch den sogenannten hohen Stil in der Malerei als etwas Aeußerliches auffaßt, was sich erlernen, auf mechanischem Wege aneignen läßt. Gibt es nicht z. B. Stümper, welche von einem „Responsionsschema“ fabeln, den geheimnißvollen Prozeß einer groß und mächtig angelegten Composition so erklären, daß sich der Maler zuerst eine mittlere Linie denke, die Fläche halbire und dann beide Hälften derselben gleichmäßig gestalte, so daß sich die beiden Seiten vollkommen decken, bis zur feinsten Einzelheit einander entsprechen. Mit gutem Grunde verspotten wir sie und beugen uns vor der Offenbarung eines schöpferischen Geistes, der nicht nach Rezepten vorgeht, sondern selbst erst die Regeln bestimmt und die Gesetze gibt. Keine Lehre von den richtigen Proportionen verleiht schon an sich die Fähigkeit, plastisch vollendete Gestalten zu bilden, die genaue Beobachtung des Grundsatzes, die Einzelgruppe und das ganze Bild in die Form einer Pyramide zu kleiden, bewirkt noch nicht eine „stilvolle“ Composition. Vinci's Abendmal verkörpert alle Gesetze, die für die monumentale Malerei aufgestellt wurden, dennoch beruht seine ergreifende Schönheit keineswegs allein in der symmetrischen Anordnung und dem streng regelmäßigen Gruppenbaue. Gerade so kann auch der Maler nicht auf den Namen eines Coloristen Anspruch erheben, welcher nur einzelne Farbeneffekte der wirklichen Natur abgelauscht hat, sich auf nichts Anderes als auf eine künstliche Beleuchtung versteht. Daß der eine und der andere Scheinkünstler darin das höchste Ziel seines Strebens findet, ist freilich wahr, aber auch im idealen Stile wird zuweilen nach der Schablone gearbeitet. Der Mißbrauch eines Ausdrucksmittels kann doch unmöglich die unbedingte Verurtheilung des letzteren rechtfertigen, der Umstand, daß roher Naturalismus seine Blößen mit glänzenden Farbenflecken deckt, nicht den Werth der alten Holländer herabdrücken, bei welchen wie bei den Venetianern und Velasquez das Colorit keineswegs die Frucht trocken fleißiger Naturbeobachtung und äußerlicher technischer Studien ist, sondern aus einer eigenthümlichen Empfindungsweise hervorging.

Wir sind nicht im Stande, Schritt für Schritt die Thätigkeit der Phantasie zu verfolgen, im Einzelnen nachzuweisen, wie die Friedensseligkeit, die aus den holländischen Genrebildern spricht, wie das Aufjauchzen der im Genusse eines heiteren Daseins gesicherten Persönlichkeit im Künstler diese und keine andere Farbenstimmung weckte. Vermöchten wir dieses, so könnten wir wohlgemuth das Werk der holländischen Maler fortsetzen. Das Eine wissen wir aber, daß sich Form und Inhalt nicht gleichgiltig zu einander verhalten, die Ausdrucksweise der niederländischer Maler die Bedeutung der dargestellten Gegenstände ungemein erhöht. Man denkt nicht an die grobmaterielle Bestimmung des mannigfachen häuslichen Geräthes, wenn es im blinkenden Scheine unserem Auge entgegentritt; die glänzenden Atlasgewänder, die schweren Seidenstoffe, die zierlichen Trachten der Frauen, die ungebundene, stattliche Form der Männerkleidung versetzen uns unmittelbar in eine Welt der Behäbigkeit und des Genusses und dringt durch das geöffnete Fenster des Gemaches ein breiter Lichtstrom, der die Hauptgestalten mit voller Farbe übergießt, sie kräftig und hell abhebt von ihrer Umgebung, füllt die Wohnstube ein milder Dämmerschein, der alle scharfen Gegensätze bricht, die einzelnen Gegenstände in einander fließen läßt, so wird die Empfindung der Wohnlichkeit in uns wirksam angeregt. Süße Ruhe und heimliches Wesen spricht aus einem solchen Bilde, in eine wahre Sonntagsstimmung wird der Beschauer hinüber geleitet. Das Erste, wozu dieser im Angesichte eines holländischen Bildes getrieben wird, ist, daß er die Naturtreue und die überaus lebendige Wiedergabe der Wirklichkeit bewundert, aber nicht damit schließt der Eindruck. Auch die schärfste Beobachtung der Natur reicht für sich nicht hin, diese satten Farben, diese feine Abwägung von Licht und Schatten, diese Harmonie des Colorites hervorzubringen, welche die Werke der Niederländer auszeichnen. In ihrer Phantasie bereits erstand das farbige Bild, sie dachten in Farben, sie sahen mehr als wir anderen stumpfen Menschen und verknüpften mit jeder Wahrnehmung eine tiefe und reiche Empfindung, welche sie rein und voll in ihre Werke übertrugen. Dieses gilt namentlich von Rembrandt, von dem man kühn behaupten darf, daß er durch sein

Colorit ebenso idealistisch wirke, wie die großen Italiener durch ihren vollendeten Formensinn.

Sieht man bei der einzelnen Rembrandt'schen Gestalt vom Farbenauftrage und der Beleuchtung ab, überträgt man ein Rembrandt'sches Bild in eine einfache Umrißzeichnung, so wird man dort häufig auf gewöhnliche, zuweilen bis an das Triviale streifende Typen stoßen, hier die eigentliche Composition, die fein gegliederte Ordnung, die klare übersichtliche Gruppirung öfter vermissen, zufällig durch einander geschobenen Haufen von Figuren sich gegenüber wähnen. Erst das Colorit hebt die einzelne Gestalt über die bloße Lebenswahrheit hinaus und offenbart ihren Durchgang durch eine eigenthümlich geartete Phantasie. Der goldene Ton des Fleisches, der freie, breite Auftrag, das geschlossene Licht, die Kunst die bestimmten Farben durch ihre Umgebung zu dämpfen oder zu kräftigen, das Spiel mit Reflexen, sind nicht ausschließlich die Früchte des fleißigen Naturstudiums, sondern ebenso sehr auch der Wiederschein der persönlichen Empfindungen des Meisters, der seine Welt, seine Helden, seine Gedanken in dieser Weise verkörpert schaute. Aus seinem Geiste geboren ist der wundersame Reiz und Zusammenklang der Farbe, wie die Schönheit der Linien und die Anmuth und Gewaltigkeit der Formen im Geiste der großen Italiener ihren Ursprung besitzt. Und wie weiter die letzteren Formenmassen gruppiren und durch einen symmetrischen Aufbau der Linien wirken, ebenso gruppirt Rembrandt Farbenmassen und weiß durch die Harmonie der Farbentöne Einheit und Klarheit in seine Composition zu bringen, sei es, daß er sich in einfachem Contraste bewegt, hell leuchtende Köpfe vom dunklen Hintergrunde abhebt, sei es, daß er, wie z. B. in seiner Nachtwache, ein reicher gegliedertes Farbensystem als künstlerisches Mittel verwendet. Nicht das Vorkommen von Schwarz, Roth, Gelb, Blau und Grün auf dem Bilde erscheint bedeutsam, wohl aber die Abtönung und Vertheilung der Farbe, wie er sie hier keck nebeneinander setzt, dort wieder sorgfältig trennt, hier nur blitzartig die Dämmerung durchbrechen läßt, dort wieder in breiten Flächen lagert. Wer nach dieser Seite hin Rembrandt's Werke betrachtet, empfängt nicht allein einen unendlich wohlthuenden Eindruck für das Auge, sondern gewinnt auch Einblick in eine merkwürdig reiche Welt, in welcher volles sinnliches Leben und

markige Leidenschaften, kühne Ziele und mächtige Charaktere gleichmäßig vertreten sind. Unwillkürlich wird in ihm die Erinnerung an Shakespearische Gestalten auftauchen. Die Helden des britischen Dichters im Stile Rembrandt's ausgeführt, das wäre eine würdige, eine herrliche Aufgabe der Kunst. Und sie würde gelingen, denn wahlverwandt, wenn nicht ebenbürtig ist der holländische Meister seinem ältern Zeitgenossen.

Erläuterungen und Belege.

Das alte falsche Bild der holländischen Künstler hat als Grundlage die Beschreibungen Houbraken's (De groote Schouburgh), Campo Weyermann's (De Lebens-Beschryvingen der Nederlandsche Konstschilders) und Descamps' (la vie des peintres flamands, allemands et hollandois) im vorigen Jahrhundert. Die berichtigte Zeichnung ihres Lebens und Wirkens verdanken wir namentlich Scheltema, Westrheene, Vosmaer, Eekhoff, Kolloff und endlich W. Burger, dessen Werk über die niederländische Kunst (Musées de la Hollande, Paris 1858) zu den hervorragendsten kritischen Leistungen der Gegenwart gehört, in vielfacher Beziehung als Autorität angerufen werden kann.

S. 208. Temple's Zeugniß. Remarques sur l'estat des provinces unies des Pays-Bas. Faites en l'an 1672. Par Monsieur le Chevalier Temple, Seigneur de Shene, Baronet, Ambassadeur du Roy de la Grande Bretagne auprès des Provinces Unies: A la Haye 1682. In dieser überaus lebendigen und anschaulichen Schilderung des batavischen Landes und Volkes wird u. A. (S. 72) die Republik als étant sortie de la mer beschrieben und gesagt, daß sie »en a aussi tiré premièrment la force, par laquelle elle s'est faite considerer, et en suite ses richesses et sa grandeur.« S. 143 heißt es: »On doit croir, que l'eau a partagé avec la terre et que le nombre de ceux qui vivent dans les barques, ne cède pas à celuy des hommes, qui demeurent dans les maisons.«

S. 209. Münzembleme. Die ältesten Münzen der vereinigten Niederlande zeigen das Bild eines Schiffes ohne Masten und Ruder, den Zufällen des Meeres und der Wogen preisgegeben mit der Legende: Incertum quo fata ferant.

S. 213. Pflege der Nationalökonomie. Vgl. E. Laspeyres, Geschichte der volkswirthschaftlichen Anschauungen der Niederländer und ihrer Literatur zur Zeit der Republik. Leipzig 1863.

S. 226. Munera necessaria. Vgl. Motley, history of the united Netherlands from the death of William the silent to the Synod of Dort. II. p. 217.

S. 227. Volkslieder. Die im Texte citirten Strophen sind den „Proben altholländischer Volkslieder von O. L. B. Wolff, Greiz 1832"

entlehnt. Die Illustration der Bilder durch poetische Texte wird durch das Beispiel der holländischen Maler selbst gerechtfertigt, die, wie z. B. Jan Steen, auf ihren Gemälden nicht selten Verse, gleichsam als Motto anbringen.

S. 237. Rembrandt's Stil. Mit den im Texte gegebenen Andeutungen sind die Beschreibungen, welche Burger in seinen Musées de la Hollande über die Rembrandt'schen Hauptwerke geliefert hat, zu vergleichen, besonders die gelungenen Parallelen zwischen Rembrandt und den italienischen Hauptmeistern, die Zurückweisung Rubens in eine untergeordnete Sphäre, dann die beiden Stellen: (I, 29 les Syndics.) Tout l'intérêt est dans ces têtes extraordinairement vivantes, et aussi dans l'ampleur prodigieuse de l'exécution, dans l'harmonie de la couleur, qui est la plus simple du monde: quatre notes seulement, qui se répondent et se font valoir. Cela revient toujours à: ut, mi, sol, ut. Point de discord. Aucune disparate. Un seul effet. (I. 147, la leçon d'anatomie): Il est singulier, qu'on ne pense point à ce cadavre, qui est là, qu'on ne le voit pour ainsi dire point. C'est là le merveilleux artifice de cette composition, qui, en présence de la mort, ne fait songer qu'à la vie.

8.

Der Rococostil.

Läßt sich die Kunst des Rococo bereits historisch behandeln? Man möchte es bezweifeln, wenn man gewahrt, wie das Rococo noch unmittelbar in unsere modische Welt hineinragt, bald Neigung, bald Abneigung und Haß weckt und trotzdem es in allen Handbüchern der Aesthetik verdammt wird, dennoch ein wirksames Element in unserem ästhetischen Leben bildet. Auf der anderen Seite erscheint der Rococostil bereits so fern liegend und von den gegenwärtig herrschenden Anschauungen so weit getrennt, daß sogar der Ursprung des Namens, unter welchem es gewöhnlich geht, sich in ein vollkommenes Dunkel hüllt. Darüber kann zwar keine Ungewißheit bestehen, daß die Wurzel des Wortes Rococo dieselbe ist, wie jene der verwandten Bezeichnungen: Barok, rocaille und style rocailleux, welches letztere Wort schon in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts von Schöngeistern gebraucht wurde, um das Veraltete, das Altfränkische, das Zopfige, wie wir sagen würden, zu charakterisiren. Das altfranzösische Wort roc, der Felsen, hat die Grundlage zu allen jenen Bildungen abgegeben, die Nachahmung der Felsengrotten in der Architektur, die Vorliebe für das Eckige, Scharfe, Spitzige und Muschelförmige in der Goldschmiedekunst des vorigen Jahrhundertes zur Uebertragung des

Begriffes in die ästhetischen Kreise geführt. Welcher Laune oder welchem Zufalle aber speziell der Namen Rococo das Dasein verdankt, ist bis jetzt nicht aufgehellt. Die Erzählung der Schicksale des Rococostiles, die Schilderung seiner Eigenthümlichkeiten wird diesem Mangel auch nicht abhelfen, aber vielleicht dazu beitragen, das Urtheil über seinen Werth und seine Bedeutung zu klären.

Als Heimat des Rococo gilt bekanntlich Frankreich. In neuester Zeit wurde ihm zwar dieses Anrecht abgesprochen und von Semper Sachsen als das Geburtsland des eigentlichen Rococo ausgerufen. Immerhin muß man anerkennen, daß von Versailles aus das Rococo die Reise um die Welt machte, und ohne den Vorgang der französischen Künstler und Kunstfreunde der Rococostil gewiß nicht eine dauernde Herrschaft erreicht hätte.

Frankreich spielt in der Kunstgeschichte eine eigenthümliche Rolle. Im Mittelalter steht es allen anderen Ländern ebenbürtig gegenüber, im dreizehnten Jahrhunderte überragt es weitaus dieselben an Fülle und Tiefe der künstlerischen Cultur. In der Poesie ist Frankreich der spendende, Italien und Deutschland der empfangende Theil, in der Architektur schafft Frankreich die Originale, nach welchen unsere großen gothischen Dome gebildet werden. Dann tritt plötzlich ein längerer Stillstand ein und als sich endlich wieder im sechszehnten Jahrhunderte ein eifrigeres Kunstleben regt, üben zuerst die Niederlande, dann Italien eine bestimmende Gewalt. Auf derselben Straße, auf welcher die Heere Karl VIII. und Ludwig XII. nach Italien zogen, wanderten italienische Künstler gleichfalls als Eroberer und Sieger nach Frankreich. Von der Zeit Franz I. an erhält sich der italienische Einfluß auf die französische Bildung. Er erstreckt sich nicht auf den bürgerlichen Kern der Nation, bis zu einem gewissen Grade nahmen auf der anderen Seite einzelne italienische Künstler die Natur der neuen Heimat in sich auf — es ist merkwürdig, daß bereits in den Werken der Schule von Fontainebleau die französische Eleganz zuweilen die Stelle der Schönheit vertritt —; doch in der höfischen Sitte und höfischen Kunst herrscht das italienische Element wenig beschränkt. Die Verpflanzung des mediceischen Hauses in die unmittelbare Nähe des französischen Thrones trug selbstverständlich dazu bei, diese Herrschaft zu stärken, und wenn früher nur da=

rüber geklagt wurde, daß man in der Poesie den italienischen Mustern viel zu ängstlich nachgehe, daß z. B. Ronsard „petrarkisirt“, und die Sprache sich italienisirt, so seufzte während Mazarin's Regiment das Volk über das italienische Joch, in welches auch das öffentliche Leben, die Politik und die Moral Frankreichs gespannt wurden.

Es war aber ein Joch, welches seinem Träger nur Ruhm brachte. Das stolze Bewußtsein, die erste Weltmacht unter dem „großen Könige“ zu bilden, verdunkelte die demüthigende Empfindung, daß man dieses Alles theilweise der italienischen Schule verdanke. Auch auf poetischem Gebiete hörten die Franzosen bald auf, blos nachzuahmen und jenseits der Berge ihre Vorbilder zu suchen, obgleich noch 1662, wie ein bekannter Kupferstich Abr. Bosse's zeigt, die Buchhändler in der Galerie des Palais durch Anschläge von Uebersetzungen Guarini's, Aretino's und Marini's ihre Kunden zu locken hofften. Nur im Kreise der bildenden Künste blieben die Beziehungen zu Italien auch im siebzehnten Jahrhunderte lebendig. Wie in einem früheren Zeitalter die Namen Serlio und Delorme unmittelbar aufeinander folgen, so jetzt Bernini und Perrault. Italiener wetteifern mit Franzosen in Entwürfen prächtiger Palastbauten und wenn auch der Einheimische über den Fremden den Sieg davon trägt, so ist das eine persönliche Angelegenheit, bei welcher nicht etwa an einen Kampf entgegengesetzter künstlerischer Grundsätze gedacht werden kann. Von Pierre Puget, dem berühmten Bildhauer, darf der Biograph mit Fug behaupten, daß an ihm eigentlich nichts französisch sei, als der Name, wie auch der Maler Simon Vouet, einer der einflußreichsten Künstler des siebzehnten Jahrhundertes, ohne groben Irrthum zu den Italienern gerechnet werden darf, Rom als die eigentliche Heimat Nicolas Poussin's erscheint. Selbst die Nachwirkung der italienischen Dichtkunst prägt sich in der französischen Kunst länger und kräftiger aus, als in den poetischen Schöpfungen der Franzosen, das pastorale Element und die Allegorie gewinnen dort einen noch mächtigeren und unstreitig auch anziehenderen Ausdruck, als hier.

Mit der Annahme, die malerische oder plastische Phantasie der Franzosen sei eben träger gewesen, kann man sich nicht beruhigen. Bei der entschiedenen Richtung des Nationalgeschmackes,

der z. B. die italienischen Künstler zwang, auf dem neuen Schauplatze ihres Wirkens von den gewohnten Proportionen und Maßverhältnissen abzuweichen, wäre jene zur Selbstthätigkeit angestachelt worden, wenn nicht das Gefühl innerer Verwandtschaft beruhigt, wenn nicht die Uebereinstimmung der italienischen Kunstformen mit den französischen Kunstzielen sich deutlich geoffenbart hätte.

Die schöne Harmonie der Renaissancebildung war in Italien seit der Mitte des sechszehnten Jahrhundertes zerstört, die nationale Kraft des Volkes gebrochen; keineswegs abgestorben waren die künstlerischen Triebe und stumpf geworden der Genußsinn. Nur daß der letztere jetzt egoistisch verfährt, in dem üppigen Schmuck des Einzeldaseins vorzugsweise seine Befriedigung findet. Charakteristisch genug begnügt sich auch der päpstliche Nepotismus, den Nepoten eine glänzende Privatexistenz zu sichern. Die Künstler ihrerseits huldigten zwar vollkommen der neuen Culturströmung. Die Betonung des musikalischen Elementes, die Ausbildung der Oper, welche aus der Renaissancetragödie sich allmälich entwickelt, geben ein deutliches Zeugniß dafür ab. Doch bei allem Selbstbewußtsein konnten sie sich von dem Einflusse der alten Ueberlieferungen nicht befreien, nicht den früher herrschenden Gedankenkreis und die hergebrachte Formensprache unbedingt verwerfen. Keine gewaltsame Katastrophe scheidet die alte von der neuen Zeit, langsam und stetig, dem Einzelnen kaum bemerkbar, geht die Wandlung vor sich, damit fällt auch der Anreiz fort, sich gegen die Traditionen schroff zu kehren, zumal dieselben schon vielfach abgeschliffen und vollkommen im nationalen Leben eingebürgert waren.

Noch immer holt der Künstler für seine Vorstellungen gern das Bild aus dem klassischen Alterthume; es sind aber nur sinnliche Leidenschaften, grob materielle Kraftäußerungen, welche er verherrlicht. Den mythologischen Apparat benutzt auch der Zeitgenosse Bernini's in ausgedehntem Maße. Der Standpunkt Ovid's ist ihm aber fast ausschließlich geläufig, oder er sucht durch die Anlehnung an den griechischen Mythus seinen pastoralen Gelüsten, seiner Sehnsucht, aus dem Gewirr des Lebens sich in das stille, harmlose Hirtendasein zu retten, einen idealen Hintergrund zu verleihen, oder er verwandelt endlich die greifbaren olympischen Gestalten in blasse allegorische Scheinwesen. Und wenn die

gleichmäßige Vertretung der Architektur, Plastik und Malerei zu den Wahrzeichen der Renaissancebildung gehören, so paßt das auch für die spätere Periode der italienischen Kunst, nur daß namentlich die Grenzen der Architektur verrückt und verwischt erscheinen, die Wirkung der letzteren darin gesucht wird, daß man die Eigenthümlichkeiten der anderen Kunstgattungen auf sie überträgt. Viel Conventionelles, Erlogenes und Geheucheltes kommt auf diese Weise in die künstlerischen Werke, aber Pomp und Glanz, eine gewisse noble Repräsentation kann man derselben nicht absprechen. Bei den Kirchenbauten ist der Gegensatz des rein äußerlichen Prunkes zu der ernst heiligen Bestimmung der Anlage zu schroff, als daß der Eindruck befriedigend ausfiele; aber schon die Paläste üben vielfach eine machtvolle Wirkung aus.

Das hohe Einfahrtsthor, die weiträumige, stattliche Halle, welche sich unmittelbar an jenes anschließt, der auf perspektivische Effekte fein berechnete Hof, die mit prahlerischer Verschwendung angeordneten Treppen, die Säle und Galerien, vortrefflich geeignet, Schaaren geputzter Klienten in sich zu fassen, geselligen Unterhaltungen zu dienen — Alles trägt das Gepräge der vornehmen Herrenwohnung. Noch lockender und reizender treten uns die Villen, die Casinos entgegen, zum Lebensgenusse einladend, gegen den Garten sich unmittelbar öffnend, der seinerseits wieder unter die Herrschaft der Architektur geräth und das wohnliche Haus in der landschaftlichen Natur fortsetzt. Man kann es tadelnswerth finden, daß auf den Schein, auf die bloße Repräsentation ein so großes Gewicht gelegt wird, man darf nicht verschweigen, daß ein gewisses theatralisches Dekorationselement sich vielfach geltend macht, das ganze Ziel der Kunst erscheint verglichen mit den Aufgaben der früheren Periode, herabgedrückt. Dieses Alles zugegeben muß man aber weiter bekennen, daß auch die späteren Italiener des siebzehnten Jahrhunderts Kraft und Gewandtheit besaßen, ihre Absichten wirksam zu verkörpern, und eine höfische Kunst schufen, welcher es weder an Vornehmheit noch an sinnlichen Reizen mangelt.

Diese Eigenschaften empfahlen die italienische Kunst den Franzosen, bei welchen namentlich unter Ludwig XIV. der Hof das Vorbild und der Mittelpunkt des ästhetischen Lebens wurde. Die Künste fanden am französischen Hofe sicheren Schutz und

eifrige Pflege, sie begaben sich dafür in eine vollkommene Abhängigkeit von dem letzteren, ließen Gottesdienst und Frauendienst vor dem Herrndienste zurücktreten. Während aber die italienischen Höfe in politische Ohnmacht gebannt wesentlich nur ein glanzvolles Privatdasein fristeten, hob sich das französische Königthum zu europäischer Herrschaft. Das blieb nicht ohne Einfluß auf die Kunstübung. Bei den Franzosen fehlt das politische Bewußtsein nicht, durch ihre Literatur und Kunst weht entschieden ein monarchischer Zug, in der Verherrlichung der fürstlichen Gewalt erblicken Dichter uud Maler eine würdige Aufgabe. Die französische Kunst des siebzehnten Jahrhunderts ist nicht höfisch schlechthin, sondern noch besonders monarchisch in ihrem Wesen; im Kreise der bildende Künste gewinnt hier das Element der Repräsentation, das Scheinheroische eine noch größere Bedeutung, als in Italien, wo der Abfall vom öffentlichen Leben eine solche Richtung nicht begünstigt, wenn auch Italien die Mittel borgte, jenes Streben zu befriedigen.

Das Schloß von Versailles ist das berühmteste und glänzendste Denkmal der französischen Hofkunst. Schon die Zeitgenossen Ludwig XIV. waren sich des theatralischen Eindruckes wohl bewußt, welchen die Ansicht des Schlosses von der Pariser Seite her macht. Sie fanden darin aber nichts Tadelnswerthes. In dem ganzen Zuschnitte des höfischen Lebens, in dem ausgebildeten Ceremoniell, in der Erscheinungsweise des absoluten Monarchen lag ein Anklang an den Pomp des Schauspieles. Drei Avenüen führen in die Nähe des Schlosses. Noch ehe man dieselben durchschritten hatte, kam man rechts und links an zwei stattlichen Stallburgen, der grande und petite écurie vorüber und gelangte endlich zur place d'armes, an welche sich getrennt durch prachtvolle Gitter — „vor das Geld, welches in diesem Schloß auf eiserne Stacket verwendet worden, sagt der alte Sturm, könnte man ein ansehnliches Schloß vor einen Fürsten bauen“ — noch zwei Höfen anschlossen. Prunkvolle Galerien und Säle, eine Kapelle und ein Theater fesseln des Wanderers Aufmerksamkeit im Inneren des Schlosses, dessen riesige Ausdehnung nur von der Parkseite richtig genossen werden kann und welches doch nur in den Staatsapartements sich groß und würdig zeigt, auf die Bequemlichkeiten des Privatlebens eine geringe Rücksicht nimmt. Selbst

die Anlage des Parkes ist weniger auf den Genuß der landschaftlichen Natur als auf die Entfaltung streng abgezirkelter, steif abgemessener höfischer Pracht berechnet. Die Dekoration wechselt, die Theaterbühne bleibt, hier wie in den vorderen Höfen und in den inneren Gemächern wird Alles von dem Gedanken der Majestät des absoluten Königs getragen und beherrscht.

Das Schloß von Versailles ist kein Werk, welches durch seine organische Gliederung, die Schönheit und Mannigfaltigkeit der Formen auch für sich zu leben vermag; erst bevölkert, die äußeren Räume erfüllt von einem Heere von Soldaten und Dienern, die inneren überfluthet von Höflingen, die sich halb neugierig, halb ehrerbietig herandrängen, das Antlitz des Herrn zu schauen, gewinnt das Bauwerk Ausdruck und Bedeutung. An dieses Bild knüpft sich aber unwillkürlich das andere alt orientalischer Paläste, die gleichfalls ausgedehnte Bezirke umfassen, weithin in das Land reichende Straßen und Alleen besitzen, Hof auf Hof folgen lassen, in ihrem Inneren eine kleine Welt beherbergen können, wo ebenfalls die Privatgemächer von den Prunksälen abgesondert liegen, und in den letzteren aller Glanz und alle Herrlichkeit angesammelt wird. Auch in Versailles bildete das „particulier des Königs ein sanctum sanctorum, in welches gewöhnliche sterbliche Menschen nicht hineinkommen.“ So versichert ein unverdächtiger Zeuge, Elisabeth Charlotte, Herzogin von Orleans.

Man ist versucht zu glauben, daß im Kopfe Ludwig XIV. selbst das Gefühl der Verwandtschaft mit den orientalischen Weltherrschern lebte. Mit Vorliebe werden für die Dekorationsbilder, welche die verschiedenen Säle schmücken, Gegenstände der altorientalischen Geschichte gewählt. Im Saale der Venus wird dargestellt, wie Nabuchodonosor den Befehl ertheilt, die medischen Gartenanlagen nach Babylon zu verpflanzen und wie Cyrus über sein Heer eine Revue abhält, im Billardsale erblicken wir Cyrus und Jason auf der Jagd, Cyrus, Ptolomäus und Demetrius Polyorketes treten uns auch in anderen Gemächern entgegen. Der Hauptheld ist aber Alexander der Große auf seiner orientalischen Siegesfahrt. Seiner Verherrlichung sind nicht allein zahlreiche Bilder in Versailles geweiht, seine Geschichte zu erzählen, erhielt noch außerdem Lebrun vom Könige den Auftrag, welchen der Lieblingsmaler Ludwig XIV. auch im Sinne des Bestellers glän-

zend vollführte. Nach sich selbst schätzt der König den großen Mazedonier am höchsten und sind seine eigenen Großthaten historisch und allegorisch, plastisch und malerisch der Nachwelt geoffenbaret, so gönnt er auch dem antiken Helden Ruhm und Unsterblichkeit.

Keinen Kunstzweig kann man nennen, der nicht den monarchischen Cultus bekennt, von den großen Baudenkmälern angefangen, welche begonnen werden, um das Volk von der glänzenden Macht des Herrschers zu überzeugen bis zu den Kalenderstichen herab, durch welche alle Ereignisse des königlichen Hauses, und ein unwichtiges, gleichgiltiges findet natürlich niemals statt, die Geburt des Herzogs von Bourgogne, die Stiftung des heiligen Geistordens u. s. w. der Nation in Erinnerung gebracht werden.

Theils die Ausschließlichkeit der eingeschlagenen Kunstrichtung, theils andere mehr zufällige, äußere Umstände führten eine Wandlung herbei. Der höfische Prunk wurde eine lästige Ceremonie, der monarchische Pomp im Zeitalter der Maintenon eine Lüge und ein unerträglicher Zwang zugleich. Wieder möge Elisabeth Charlotte von Orleans als Zeuge sprechen. In ihren Briefen an die Raugräfin wie an die Kurfürstin von Hannover entwirft sie ein treues Bild des höfischen Lebens unter dem alt gewordenen Ludwig XIV. Noch immer ist er der Mittelpunkt, um welchen sich Alles dreht, die einzige Persönlichkeit, welche selbständig auftreten darf, nach der sich die ganze übrige Welt oder was man damals Welt nannte, richtet. Weil er der Herzogin Gnade erweist, kommt sie in die Mode. „Alles waß ich sage vndt thue Es sey gutt oder vberzwerck daß admiriren die Hoffleutte auch dermaßen, daß wie ich mich jetzt bey dießer Kälte bedacht, meinen alten Zobel ahnzuthun vmb wärmer auff dem halß zu haben, so laß jetzt jedermann auch Einen auff dieß patron machen, vndt Es ist jetzt die größte mode. Wen die courtissans sich Einbilden daß Einer in faveur ist, so mag Einer auch thun waß man will, so kan man doch versichert seyn daß man apropirt werden wirdt." Aber die Herzogin klagt auch gleichzeitig, daß die Mode lustig zu sein abgekommen sei, daß eine unendliche Langeweile trotz der königlichen Pracht, die Ludwig XIV. in Schulden stürzte, sich über Versailles und dem ganzen Hofe lagere. „Alles ist nicht golt waß glentzt vndt waß man auch von der

frantzöschen Libertet prallen mag, so seindt alle divertissementer so gezwungen vndt voller contrainte, das Es nicht auszusprechen ist.“ Um Ludwig XIV. wird es immer einsamer. Im Jahre 1701 bemerkt Elisabeth Charlotte, daß Niemand mehr weiß was politesse sei als der König und Monsieur, „da alle Junge Leute an Nichts als pure abscheuliche debauche gedencken; da man die am artigsten findt, die am plumpsten sein.“ Damit hängt zusammen, daß Versailles täglich an Anziehungskraft verlor, auch die Hofleute in Paris sich heimischer fühlten, als in dem trotz allem Pompe öden und einförmigen königlichen Schlosse. Mit dem Tode Ludwig XIV. hörte jeder Zwang auf, unter der Regentschaft wurde die Ungebundenheit und Lockerung aller Verhältnisse anerkannte Regel.

Man darf nicht glauben, daß die höfischen Kreise jetzt allem Anspruche auf eine besondere Geltung entsagt, etwa zu Gunsten eines freien, gesunden Bürgerthums abgedankt hätten. Sie hielten sich nach wie vor für den auserlesenen Theil der Gesellschaft, wie zum Lebensgenusse so auch zum Kunstgenusse allein berechtigt und blieben bemüht, das ästhetische Treiben vor den anderen Ständen zu fördern und zu schützen. Nur von der lästigen Verpflichtung, stets zu repräsentiren, mit streng gemessenem Ceremoniell sich zu bewegen, befreiten sie sich; sie schüttelten die schwere Wucht der Majestät ab und benutzten ihre fürstliche Stellung um schrankenlos und mit den glänzendsten Mitteln ihren privaten Vergnügungen nachgehen zu können. Der Sinn für das Heroische, für das gediegen Prunkhafte war abgestorben, der Mittelpunkt des höfischen Lebens in das Cabinet und Boudoir verlegt worden. Die Sitte, die mit dem achtzehnten Jahrhundert aufkam, sich in Paris petites maisons zu erwerben und die Staatskleider des Versailler Hofes hier abzulegen, an sich geringfügig, bezeichnet doch genau die Veränderung der Lebensweise.

Auch in den Niederlanden hat, nur wenige Menschenalter früher, ein ähnlicher Uebergang vom Großen und Pathetischen zum Kleinen und harmlos Fröhlichen stattgefunden, auch hier wurde der selige Frieden des stillen häuslichen Daseins verherrlicht und in der Schilderung privater Vergnügungen eine reiche, lohnende Aufgabe der künstlerischen Phantasie erblickt. Nur mit dem Unterschiede, daß es die Holländer damit Ernst nahmen, das wirk-

liche, ungeschminkte Privatleben der Bürger den malerischen Sinn fesselte und die Phantasie zu farbensatten Bildern reizte, während es in den höfischen Kreisen Frankreichs bei dem bloßen Spiele blieb. Die vornehmen Herren und feinen Damen des Hofes von Versailles und der anderen Höfe, welche dem französischen Beispiele folgten, traten aus ihren Schranken heraus, überließen sich der ungebundenen Fröhlichkeit, freuten sich des privaten Daseins, es war aber nur ein augenblickliches Vergessen ihrer Natur. Was allein folgerichtig gewesen wäre, aufzugehen in dem Bürgerthume, sich dauernd mit dem Volke zu mischen, die gleichen Anschauungen ernstlich festzuhalten, dazu kam es nicht. Man band sich eine Maske vor, um unerkannt Freuden genießen zu können, welche die fürstliche Würde und das monarchische Ansehen eigentlich verbot, man bewahrte sich aber die Möglichkeit die Maske abzunehmen. Zu den beliebtesten höfischen Spielen gehörten jetzt außer den Caroussels und den militärischen Lustlagern die sogenannten Wirthschaften, Jahrmärkte und Bauerndivertissements. An Schilderungen derselben lassen es die Chronisten des vorigen Jahrhunderts nicht fehlen. Um sie zu charakterisiren, genügt wohl die Anführung ganz nahe gelegener Beispiele.

„Am 20. September 1719, referirt Fürstenau in seiner Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, war Mercuriusfest im Zwinger, bestehend aus einer Wirthschaft aller Nationen, einer Messe oder mercerie. In einem reichen Zuge bewegten sich alle Theilnehmenden, der Hof, die Cavaliere und Damen, die Kapelle, die französischen und italienischen Schauspieler nach dem Zwinger. Dort gab es Seiltänzer, Wunderdoctoren, Marionettenspieler, ein Serail des türkischen Kaisers, französische und italienische Komödien u. s. w. Nach einem glänzenden Souper in den Pavillons des Zwingers und einer gewinnreichen Lotterie fand bei prachtvoller Beleuchtung des Gartens in einer Menge Boutiquen der Verkauf der verschiedenen Gegenstände statt, welche Kaufleute der Stadt dort ausgelegt hatten. Den Schluß bildete ein Ballet, in welchem Merkur, die Musik, Architektur, Malerei und Bildhauerkunst auftraten."

„Im Jahre 1725 zur Hochzeitfeier einer natürlichen Tochter des Königs mit dem Grafen von Friesen, fanden in Pillnitz unter anderen Festlichkeiten auch Bauerndivertissements statt. Der

König hatte hinter dem Garten nach Hosterwitz achtunddreißig hölzerne Häuser bauen und ausmeubliren lassen, in welchen die französischen Sänger, Schauspieler und Tänzer, sowie die Mitglieder der Kapelle einquartirt wurden. Es gab da ein Schulzenhaus mit dem Narrenhäuschen, Pranger und Glockenstuhl. Die anderen Häuser, worunter auch eine Schenke, waren mit Schildern versehen, auf welchen die Profession angegeben war, die im Hause getrieben wurde. Man sah Kaufleute, Schneider, Maurer, Klempner u. s. w. Die Bauerndivertissements, bei denen die Künstler in Bauernkleidern fungirten, bestanden in einem Maienfest, wo der Hof unter Maien speiste und tanzte, in Johannesfeuern, in einem Korndreschen in der Scheune des französischen Dorfes, in einer Entenjagd auf der Elbe und einer Hasenjagd im Schloßgarten, wobei die Hofzwerge die Oberjägermeister und kleine grün gekleidete Knaben mit kleinen Hunden die Jäger vertraten, ferner in einer Bauernschule, wo der Hofzwerg den Schulmeister und die französischen Schauspieler die Kinder agirten, in einem Bauernprozeß, wo derselbe Zwerg den Dorfrichter darstellte, in einer Bauernwirthschaft des Dorfes und endlich in einem Bauerncaroussel, wobei die Bauern der Umgegend mit ihren Mädchen weidlich gefoppt wurden."

Dem stillen Kleinleben der Menschen auf solche Art zu huldigen, ernstlich und dauernd aus den eng und willkürlich gezogenen höfischen Schranken herauszutreten, kam den Theilnehmern und Förderern solcher Vergnügungen nicht in den Sinn. Der bekannte Hofpoet Johann Ulrich von Koenig gibt offenherzig als den Zweck solcher Festlichkeiten an:

„Es ist dem Carneval nun auch sein Recht gethan:
Man hat getanzt, gespielt, gehaselieret, gelärmet,
Gescherzt, gelöffelt und geschwärmet,
So viel ein jeder mag, so viel ein jeder kann."

In Frankreich aber war noch in der Mitte des Jahrhunderts die abgeschlossene Natur der vornehmeren Klassen so allgemein anerkannt, daß in einem Ballete: les hommes von Saint-Foix nicht Prometheus schlechthin Menschen schafft, sondern die zweite Menschwerdung sich darauf beschränkt, daß vier Genien des Krieges, der Robe, der Kirche und der Finanzen belebt werden, welche ihrerseits wieder Vertreter dieser vier höfischen Stände,

der einzigen, deren Dasein der Mühe lohnt, beseelen. Als Zeitvertreib kann man sich das Heraustreten aus dem gewohnten Kreise gefallen lassen, ähnlich wie in einem Komödienspiele freut man sich an den Bildern des privaten Lebens und der bürgerlichen Sitte; man lacht über dieselben, ohne darin eine unmittelbare Selbstbespiegelung, den Wiederschein der eigenen Natur zu finden.

So war die Atmosphäre beschaffen, in welcher sich die Rococokunst entwickelte, deren Herrschaft vom Beginne des vorigen Jahrhunderts bis zur Mitte desselben währt. Ihre Grundlage könnte besser und gesünder sein, ohne Zweifel, die Uebertragung der absoluten fürstlichen Macht auf die privaten Verhältnisse, die jeder sittlichen Schranke spotten, über jedes Gesetz die persönliche Lust setzen, erscheint in hohem Grade anstößig; aber künstlerische Rührigkeit, selbst künstlerische Tüchtigkeit darf man der Zeit nicht absprechen. Wir sind wohl befugt, die Richtung zu tadeln, aber keineswegs berechtigt, was innerhalb derselben geleistet worden ist, mit unbedingter schnöder Verachtung zu behandeln, wir dürfen über die Verirrung in einzelnen Künsten klagen, wir können aber nicht ohne grobes Unrecht das reiche künstlerische Leben verleugnen. Die beste Definition der Rococokunst haben die Franzosen und zwar bereits im vorigen Jahrhunderte gegeben. Die Kritik der Poesien Bernis', in der Correspondenz Grimm's v. J. 1755 mitgetheilt, paßt ganz gut auf die allgemein herrschende Kunstweise:

Ta muse est l'adroite coquette
Qui sait placer un agrément,
Faire jouer un diamant;
Femme adorable, un peu caillette,
Toujours en habit arrangé,
Possédant l'art de toilette
Et redoutant le négligé.

Gäbe es nur ein einfach Schönes, ein einfach Erhabenes in der ästhetischen Welt, dann freilich müßte man über die Rococokunst den Stab brechen; nun lassen sich aber die mannigfachen Varianten und Zwischenstufen des Schönen, das Reizende, das Zierliche, nicht zurückweisen. In einer großen markigen Zeit, in welcher nur das Höchste erstarkt, nur das Vollendete geachtet wird, treten

sie in ein vollkommenes Dunkel zurück; wenn aber die herrschende Bildung eines Menschenalters, die allgemein giltigen Zustände sie fördern und nähren, so gewinnen sie eine nicht geahnte Bedeutung, jedenfalls das Recht zu existiren und die Phantasie reicher als sonst zu füllen. Abgesehen davon, abgesehen auch von dem Umstande, daß die Rococokunst keineswegs des Zusammenhanges und der Verwandtschaft mit anerkannt edlen und tüchtigen Kunstrichtungen entbehrt — Rubens ist theilweise ihr Vorläufer, in der holländischen Genremalerei waltet ein verwandter Zug der Vorliebe für die Freuden des privaten Lebens — läß sich zu Gunsten der Rococokunst noch Manches anführen.

Wer den Rococostil grundsätzlich verdammt, muß dennoch der technischen Gewandtheit der Künstler, der Meisterschaft, mit welcher das künstlerische Material bewältigt, die ausführende Hand geleitet wurde, ein volles Lob zollen. Wenn Franzosen des vorigen Jahrhunderts von der „prestesse de la main“ im Rococozeitalter bewundernd sprechen, die „légéreté de l'outil“ anerkennend hervorheben, so mag die Unbefangenheit des Urtheiles Zweifel erregen. Das Zeugniß Semper's, des geistvollsten Vertreters der reinen Renaissancekunst in unseren Tagen, wird man aber wohl gelten lassen. Auch Semper spricht sich in diesem Punkte zu Gunsten des Rococo aus. „Das 16. Jahrhundert war zu sehr monumentalen Charakters, daß nicht die Kleinkünste, deren Blüthezeit das 15. Jahrhundert war, den überwiegenden Einfluß der höheren Skulptur und Malerei, vornehmlich aber der Monumentalarchitektur zu ihrem Nachtheil erfahren mußten. Bald erweckte sie das Streben nach mehr Freiheit und Originalität, auf welcher neuen Richtung viele Kleinkünstler alle Hilfsmittel der ausgebildeten Technik bis auf das Aeußerste erschöpften, eine Reaktion gegen das Uebergewicht, welches die Monumentalarchitektur auf sie geübt hatte, begründeten.“ Die Kleinkünste mit ihrer wesentlich dekorativen Tendenz bilden den eigentlichen Träger des Rococostiles, ihr Vordrängen verschuldet die mannigfachen Sünden des letzteren, in ihnen werden aber auch die Reize und eigenthümlichen Vorzüge desselben am glänzendsten verkörpert. Diese Kleinkünste, die Kunsttischlerei, die Goldschmiedekunst, alle die Gewerbe, welche Gegenstände der Toilette, des Zimmerschmukkes anfertigen, hätten die Vollendung nicht erreicht, wenn nicht

die an sich krankhaften öffentlichen Zustände, das Verlegen alles Lebens und Genießens in das Boudoir und Cabinet sie aus ihrem Hintergrunde gelockt hätten.

Man rechtfertigt wenigstens theilweise, man erklärt jedenfalls vollkommen die Rococokunst, indem man von Boudoir und Cabinet den Ausgangspunkt nimmt. Unfruchtbar, ja unfähig, sobald es sich um monumentale Aufgaben handelt, erscheint sie überaus rührig, selbst schöpferisch in der Herstellung der zahllosen Nippsachen, ohne welche keine galante Persönlichkeit des vorigen Jahrhunderts leben konnte, in der Erfindung der zierlich tändelnden Formen, von welchen umgeben erst das höfische Leben Reiz und Bedeutung gewann. Die eine und die andere Kunstgattung tritt bedenklich zurück, verschiedene überlieferte technische Weisen werden nur selten geübt, dafür erweitert man die Summe des künstlerischen Materials und gründet neue Kunstgewerbe. Das Porzellan ist der beliebteste Stoff, in welchem Plastiker und Maler ihre Tüchtigkeit versuchen müssen, die Gouache- und Pastellmalerei steigen zu ungewohnten Ehren empor. Die Schreiner verwandeln sich in Mosaizisten und verstehen durch geschickte Verbindung von Holz und Metall, durch eingelegte Arbeiten neue Effekte zu erzielen, schaffen gewissermaßen eine neue Gattung des Kunsthandwerkes, die Verfertiger von Fächern, die erst 1673 zu einer Zunft sich vereinigt hatten, zählten einige Menschenalter später in Paris allein 130 Meister mit zahlreichen Gehilfen und Lehrlingen.

Auch historische Irrthümer sind lehrreich. Die Fächermalereien, anfangs Szenen aus dem Bauernleben, später Hirten- und Amourettenbilder werden gewöhnlich den größten Meistern, Watteau, Lancret, Pater, Boucher zugeschrieben. Beglaubigen läßt sich die Behauptung nicht, in den meisten Fällen ist sie sogar entschieden falsch. Untergeordnete Maler, Anfänger oder herabgekommene Künstler wurden beinahe ausschließlich von den Fächerfabrikanten beschäftigt. Daß man aber den ersten und berühmtesten Malern solche Aufgaben zumuthen konnte, spricht für die hohe Stellung der Kleinkünste. Sie hätten sich übrigens kaum herabgewürdigt, da doch jene auch das monumentale Gebiet beherrschen. Im Angesichte von Rococopalästen ist zuweilen die Frage berechtigt, wo denn eigentlich die Architektur stecke. Man

sucht vergebens nach dem festen Baugerüste, man späht umsonst, Träger und getragene Glieder in ihrem organischen, unverrückbaren Zusammenhange zu erkennen, vor lauter Schweifungen und Zerrungen, Rahmen und Cartouchen, Guirlanden und Muscheln sind die Säulen und das Gebälke und die soliden Mauern in Vergessenheit gerathen. Die Wahrheit ist, daß die Zimmerdekoration an den Façadenflächen fortgesetzt wird, der Kleinkünstler, der Kunstschreiner vor Allem, das Amt des Architekten verwaltet. In ähnlicher Weise hat auch der Maler sein Colorit dem Tapetenweber abgelauscht, auf Plafonds, große Leinwanden einen Stil übertragen, der nur an Fächern und Tabatièren an seinem Platze ist.

Es gab kein Feld, welches die Kleinkünstler ihrem Vermögen unzugänglich dachten. Martin, der Erfinder eines vielgerühmten Lackes, welcher die größten Möbel mit seinem rothen und schwarzen vernis de la Chine überzog, Gosse, welchem es kein Frevel erschien, Silbervasen mit dem undurchsichtigen Lacke zu bedecken, würden kein Bedenken getragen haben, mit vernis, façon de Chine auch Palastfaçaden anzustreichen. Einen ähnlich universellen Gebrauch machte man vom Porzellan. Mit Porzellanplatten Mauern zu inkrustiren, in Porzellan große statuarische Werke zu formen und zu brennen, erschien keineswegs als künstlerische Missethat. In dem Maße als die Kleinkünstler sich erhitzten und zu kühnen Entwürfen sich emporschwangen, schränkten die Träger der reinen und hohen Kunst ihren Gesichtskreis ein und rückten ihr Ziel näher. Einer der beliebtesten Architekten, Oppenord, war unermüdlich in der Zeichnung von Modellen für Kunsthandwerker und verdankt seinen Ruhm zu nicht geringem Theile seiner Geschicklichkeit, für Pendulen stets neue Muster und Formen zu ersinnen. Fragonard, neben Boucher und Chardin von den Zeitgenossen in eine Reihe gestellt, bebt, als er in Rom anlangt, vor Michelangelo zurück, Rafael versetzt ihn in Lethargie, erst im Angesichte der Bilder eines Baroccio, Solimena, Pietro da Cortona, Tiepolo kommt ihm der Muth wieder zurück, wird er sich des anch'io sono pittore bewußt.

Hält man den Standpunkt fest, daß die Rococokunst das intime, private Leben der höfischen Welt zu verherrlichen bestimmt sei, so hört auch das unerhörte Glück der Porzellanarbeiten im

vorigen Jahrhunderte auf, ein Räthsel zu sein. Durch das Porzellan wurde das Ideal einer häuslichen Kunst erreicht. Die Theeschale, der Eßteller, Gefäße zur Aufnahme heißer Getränke und Speisen bilden die ältesten und natürlichsten Gegenstände der Porzellanmanufaktur. Es läßt sich auch in der That kein geeigneterer Stoff für diesen Gebrauch denken. Leicht im Gewichte, bequem zu drehen und zu schleifen, halbdurchsichtig, den zerstörenden Angriffen des Feuers und Stahles nicht ausgesetzt vereinigt die Porzellanpaste alle Eigenschaften in sich, die wir von Gefäßen der erwähnten Gattung verlangen. Sie darf sich auch mannigfacher Vorzüge rühmen, welche sonst nur vereinzelt angetroffen werden. Daß das Porzellan den gewöhnlichen Töpferthon, die Fayence an und für sich an Schönheit übertrifft, bleibt unbestritten, es wetteifert aber auch in dem einen und anderen Punkte mit dem Glase, es erinnert in der Art und Weise, wie es sich behandeln läßt, an Edelsteine, ähnlich den Metallen gestattet es die Emaillirung, der Plastiker und der Maler darf es gleichmäßig in seinen Bereich ziehen und seine Kunst an demselben versuchen. Frühere Zeiten hoben noch andere wunderbare Eigenschaften an dem Porzellan hervor. In den Türkenkriegen des sechszehnten Jahrhunderts wurden auch Porzellangefäße erbeutet. Nichts erschien kostbarer und werthvoller. Der glückliche Besitzer hätte das gleiche Gewicht Silber unbedenklich zurückgewiesen. Denn diese Porzellangefäße, versichert Simon Salmasius in einem Briefe vom Jahre 1600 zeigen durch eine plötzliche Veränderung ihrer Transparenz die Gegenwart eines Giftes untrüglich an. Man begreift, daß diese Gabe der Enthüllung das Porzellan in hohem Grade beliebt machte, daß namentlich höfische Kreise und unter diesen wieder jene Italiens sehnsüchtig nach demselben ausblickten, gern das Geheimniß seiner Herstellung ergründet hätten.

Nach einer venetianischen Relazion bemühte sich bereits 1576 Herzog Franz Medici, die echte Porzellanmasse zu entdecken. Zehn Jahre lang experimentirte er, Tausende von Gefäßen zerschlug er, bis er endlich mit Hülfe eines Levantiners die rechte Spur fand. So meinte er wenigstens und doch mußte es nicht die rechte Spur gewesen sein, da im siebzehnten Jahrhunderte wieder nur auf dem Wege des Handels Porzellan in die Hände der Europäer gelangte. Die Holländer besaßen das Monopol

des Importes und brachten in einem Jahre 50000, in einem anderen sogar 307000 Theetassen auf den Markt. Erst der glückliche Zufall, der den Apotheker Böttger 1709 die Meißner Porzellanerde finden ließ, machte das Porzellan in Europa heimisch und weckte alsbald eine Begeisterung für das neue Kunstmaterial, wie sie so tief und rückhaltslos kaum jemals wieder beobachtet wird.

Die Mängel und Schranken des Materiales, für uns unmittelbar deutlich, wurden in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhundertes vollkommen übersehen oder mit gewandtem Sinne umgangen. Das Porzellan, namentlich das in Frankreich früh beliebte, als Sèvreswaare bekannte weiche Porzellan (porcelaine tendre) ist ein ungefügiger Stoff, wenn es die Wiedergabe einfach großer, reiner Formen gilt. Die Natur der Erde erschwert an und für sich die plastische Modellirung, der Brennprozeß, die Unentbehrlichkeit der Glasur ziehen der Wirkungskraft des Porzellanes feste Grenzen. Schönheit der Linien, Anmuth und Klarheit der Formen kommen hier schwer zur Geltung. Bei figürlichen Darstellungen kann man weder markige Wahrheit noch ideale Hoheit als Ziel in das Auge fassen. Das Zierlich-Kleine bildet das eigentliche Gebiet des Porzellankünstlers. „Lächerliche Puppen" nennt der an der Antike genährte Geist die Schöpfungen von Meißen. Da sie aber nur dem Spiele dienen, nur im Boudoir ihr Dasein fristen, die Bestimmung haben, der tändelnden Phantasie Nahrung zu geben, so ist das Puppenhafte kein Vorwurf. Lebensgroße Büsten, ohne Mitwirkung der Farbe, einzig allein auf den Effect der plastischen Formen berechnet, ernste Personen darstellend, erscheinen allerdings in Porzellan ausgeführt als Caricaturen; die spannenlangen Figürchen, bei welchen die Farbe nachhilft, die gleichsam als Miniaturmasken uns entgegentreten, den Kreis des Leichten, Koketten nicht verlassen, üben einen gewissen Eindruck, stehen jedenfalls mit den herrschenden Sitten im Einklang. Diese Daphnis und Chloën, Aminten und Tircis athmen so viel Leben, als eben eine höfische Idylle verträgt, diese Schneider und Musikanten wirken, wenn sie in dem zierlich glänzenden Porzellan verkörpert werden, geradezu komisch, wie sie auch in den Wirthschaften und Divertissements zur Belustigung des Hofes sich offenbarten.

Die Gegenstände der dekorativen Kunst, — denn bald geht man von der Herstellung von Thee- und Tafelservicen zur Produktion jeder Art von Gefäßen und Vasen über — können sich gleichfalls nicht einfach großer, gediegener Formen rühmen. Auch hier sind die technischen Bedingungen der Fabrikation dem Schwunge der Linien, der natürlichen Entfaltung der Ornamente aus den Grundgestalten nicht förderlich, auch hier muß die Farbe nachhelfen, der Reichthum des äußerlich angefügten Schmuckes, ein künstliches Zusammensetzen der einzelnen Theile den Mangel organischer Gliederung ersetzen. Diese Scheu vor dem Ruhigen und Regelmäßigen entfremdet aber das Porzellan keineswegs den Zeitgenossen. Hätte dasselbe nicht schon an sich einen unendlichen Zauber auf die Menschen des achtzehnten Jahrhundertes geübt, so würde gerade diese Eigenschaft bei Künstlern und Kunstfreunden es noch besonders empfohlen haben. Denn dadurch näherte sich das Porzellan dem Stile, welcher auf den anderen Gebieten der Kunst herrschte, und schloß sich namentlich an die Goldschmiedwerke harmonisch an, deren Bedeutung für die Erkenntniß der Rococokunst nicht unterschätzt werden darf. Ihrem eigenthümlichen Charakter verdankt das Wort rocaille in der Kunstsprache den Ursprung und wenn wir Goldschmiede und Architekten in engen Wechselbeziehungen gewahren, so gilt es durchaus nicht für ausgemacht, daß nur die ersteren den empfangenden Theil bildeten. Gewiß ist, daß Juweliere von Profession, wie Thomas Germain auch die Baukunst übten, daß andererseits Architekten wie Oppenord gern und eifrig Vorlagen für die Goldschmiede zeichneten und sich hier entschieden heimischer fühlten, als wenn sie zu monumentalen Werken Entwürfe schaffen sollten.

Bei einem früheren Anlasse wurde das Vordrängen der Kleinkünste als das wichtigste Merkmal des Rococostiles bezeichnet. Wenn man die Goldschmiedearbeiten aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhundertes betrachtet, lernt man erst diesen Vorgang vollkommen begreifen. Trotz wiederholter Polizeiordonnanzen, welche im angeblichen Interesse der zerrütteten Finanzen gegen den Verbrauch der Edelsteine und der edlen Metalle erlassen wurden, stieg dennoch der letztere in unglaublicher Weise. Man staunt über die Arbeitskraft Claude Ballin's und Thomas Germain's, welche es möglich machte, daß sie die Vornehmen Frankreichs, die Fürsten

Europas mit reichen Tafelaufsätzen, Toiletten u. s. w. von ihrer Hand bedenken und außerdem auch prunkvolle Monstranzen, Sonnen, Kelche, Rauchgefäße für Kirchen in großer Zahl anfertigen konnten. Man bewundert die Fruchtbarkeit Meissonier's, der ähnlich wie Thomas Germain, so überhäuft mit Aufträgen er auch war, doch niemals sich wiederholte, in jedem neuen Werke neue Seiten seines Talentes entfaltete. Nur die vollkommene Beherrschung des Materiales, eine Virtuosität in der Handhabung der Werkzeuge, die nicht höher gedacht werden kann, bewirkte solche Wunder. Dieses Bewußtsein der persönlichen Fähigkeit prägt sich auch deutlich aus. In einer gesunden Atmosphäre ließe es sich ertragen, wäre es sogar zu rechtfertigen, in der höfischen Umgebung, von Kleinkünstlern zur Schau gestellt, führte es aber zur Manier. Mit dem Materiale wird ein willkürliches Spiel getrieben, die Zweckmäßigkeit, die bei untergeordneten Werken nicht vermißt werden darf, gänzlich vergessen.

Im Angesichte italienischer Renaissancejuwelen rufen wir unwillkürlich aus: Wie reizend hat der Künstler die natürliche Form des Edelsteines, den Charakter des Stoffes überhaupt verwerthet, wie sinnig in der künstlerischen Gestalt die Bestimmung des Werkes angedeutet. Meissonier's Arbeiten gegenübergestellt werden wir bekennen, daß wir nimmermehr geglaubt hätten, daß sich diese Formen im Metalle herstellen, jene Windungen und Verdrehungen in Silber oder Gold wiedergeben lassen, und während dort das Wozu? eine ganz überflüssige Frage erscheint, plagt uns hier die Neugierde, den Zweck des Gegenstandes zu errathen. Der Rococojuwelier begnügt sich nicht etwa mit geschweiften Contouren, auch die einzelnen Flächen müssen gefurcht, auch das feinste Detail gezackt und gewunden werden. Es gibt keine so eigensinnige Form in der Natur, keinen so seltsamen Muscheltypus, keine Verschrobenheit in der Blattbildung, die er nicht glücklich nachgeahmt und mit einem merkwürdigen technischen Geschicke verkörpert hätte. Der Tadel über die Eigenwilligkeit des Künstlers würde sich noch lauter und länger vernehmen lassen, wenn wir uns nicht rechtzeitig erinnerten, daß die Menschen, welchen diese Werken dienen sollten, gewissermaßen bedürfnißlos waren, weil dem Begehren die Befriedigung auf dem Fuße unmittelbar nachfolgte, daß der Idealismus, aus dem großen öffent-

lichen Leben vertrieben, sich in die intimen, engsten Sphären des Daseins flüchtete, und hier das Launenhafte, Spielende gebar. In den höfischen Kreisen waltete allerdings nur das private Element, dennoch sollte es sich von dem privaten Dasein der unteren Stände unterscheiden, etwas Apartes vorstellen, daher mußten auch die Gegenstände des gewöhnlichen Gebrauches außerordentlich erscheinen, einen besonderen Schimmer an sich tragen, um zu gefallen und die leicht gesättigte Einbildungskraft zu reizen.

Diese Wendung des Formensinnes findet in den anderen ästhetischen Kreisen ein mannigfaches Gegenbild. Um die primitiven sinnlichen Empfindungen zu schildern, wird das ganze Feenreich geplündert, um die harmlosen, stillen Vergnügungen des privaten Lebens zu zeichnen, erst die Fiktion eines Arkadiens geschaffen. Die Ziele der Kunst ließen sich viel einfacher erreichen, die Lieblingsneigungen der Phantasie unmittelbarer verkörpern, sie würden dann aber dem höfischen Leben weniger gerecht geworden sein. Auch die Künstler entdeckten in dieser Maskirung des wirklichen Lebens, in der Abweichung von dem Natürlichen und einfach Gesetzmäßigen keine Schranken ihres Wirkens. Der Zumuthung in Pastell zu malen, kamen sie nicht allein bereitwillig nach, sondern sammelten ihre ganze Kraft, dem undankbaren Stoffe vollendete Werke zu entlocken. Mit Oelfarben lassen sich unstreitig größere Effekte erzielen, den holden Reiz weiblicher Anmuth gibt das Oelgemälde ebenso vollkommen wieder, wie das Pastellbild, es verkörpert aber auch die männliche kräftige Schönheit, deren treue Schilderung dem Pastellkünstler ewig versagt bleibt. Die farbige Kreidezeichnung, selbst frisch von der Staffelei geholt, entbehrt des wahren Lebens, erscheint matt und kalt, ist dabei so vergänglich, daß wenige Jahrzehnte hinreichen, um das ursprüngliche Werk zu verderben, zu einem bloßen Schatten herabzusetzen. Theilweise mag gerade die Undankbarkeit des Materiales, die Unzulänglichkeit desselben im Verhältniß zu den gestellten Aufgaben die übermüthigen Künstler gelockt haben. Ihre Virtuosität glänzt nur um so heller und wenn sie dieselbe auch in Werken flüchtiger Natur kundgeben, so spricht das nur für die Unerschöpflichkeit ihrer Kraft. Dennoch aber ist es nicht die technische Bravour, die uns schließlich und allein für die Porträtköpfe der Venetianerin Rosalba Carriera, welche 1720 die

Pastellmalerei in Paris in die Mode brachte, einnimmt und die Pastellbildnisse Latour's auch jetzt noch bewundern läßt.

Die Schabkunst auf dem Gebiete des Kupferstiches ist ein untergeordneter Zweig; dennoch wüßten wir keine andere Kupferstichtechnik zu nennen, die sich so vortrefflich eignete, die Gestalten des siebzehnten und achtzehnten Jahrhundertes treu zu reproduciren. Aehnliches gilt von der Pastellmalerei. Ihre Schranken erweitern sich, ihre Mängel verschwinden, verwandeln sich sogar in Vorzüge, wenn sie uns die höfischen Persönlichkeiten der Rococozeit vorführt. Die Männer erscheinen weibisch, ohne Mark in den Knochen, ohne Kraft in den Muskeln, so waren sie aber auch in der Wirklichkeit; die Frauen können sich nur einer gewissen chiffonirten Schönheit rühmen, einer strengen Analyse darf man sie nicht unterwerfen, plastische Formen zeichnen sie nicht aus; aber auch bei den Originalen trafen diese Eigenschaften nicht zu. Ein eigenthümlicher Duft der Erscheinung, ein reizendes Wesen läßt sich diesen dennoch nicht absprechen. Der leichte Puder im gelockten Haare, der Hauch der Schminke auf den Wangen heben alles Scharfe und Bestimmte auf, verleihen dem Kopfe freilich nur für den flüchtigen Anblick einen eigenthümlichen Schimmer. Genußfähigkeit drücken die Züge aus, die Sinne berauschend wirken auch die luftige Hülle von Spitzen und Tülle, die flatternden Bänder, das dünne Seidengewand. Als Eintagsblüthen, im Augenblicke fesselnd, tiefere, dauernde Empfindungen zu wecken nicht angethan, so treten uns in der Geschichte und in der Poesie die Rococogöttinnen entgegen, und gerade so hat sie auch die Pastellmalerei aufgefaßt, und nur sie, die eigentlich blos mit Farbenstaub wirkt, vermochte diese flüchtigen Blumennaturen treu in der Kunst abzuspiegeln.

Latour's Porträt der Frau von Pompadour, 1755 gemalt, beinahe fünf Fuß hoch, ist nicht allein durch seine Dimensionen ein bewunderungswerthes technisches Kunststück; es darf auch wegen der feinen sprechenden Charakteristik auf den Namen eines großen Kunstwerkes den Anspruch erheben. Besäßen wir nicht die Memoiren ihrer Kammerfrau, Mad. du Hausset, so könnten wir aus dem Bilde die Natur der Pompadour construiren. Sie ist keine königlich stolze Erscheinung, für die vornehme Repräsentation nicht geschaffen, — dieses wäre aber auch wäh-

rend des Alkovenregimentes unter Louis XV. nicht am Platze gewesen — was sie dagegen vorstellen sollte, die reizende Boudoirschönheit, wovon ihre Stellung und ihr Werth abhing, die Kunst zu fesseln, kommt im Bilde vortrefflich zum Ausdruck. Galant und elegant stellt sie Latour dar. Der verschleierte Blick, der lächelnde Mund, die studirte Nachlässigkeit in Haltung und Kleidung sagen deutlich: Ich will gefallen. Wie die zierlichen Füße gleichsam ganz natürlich unter dem rosendurchwirkten Seidenkleide sichtbar werden, wie die feinen Arme aus der duftigen Spitzenmasse hervorkommen, wie das von Bändern durchschlungene Mieder die Schönheit der Büste man möchte glauben ganz zufällig enthüllt, darin spricht sich auch das Geständniß aus: Ich weiß zu gefallen. „Sans traits, mais douée d'un charme indicible" schildert Argenson die Marquise, geradeso tritt sie uns auch auf Latour's Pastellbilde entgegen.

Mit der gleichen lebendigen Wahrheit, mit demselben Feingefühle für das Charakteristische sind auch die anderen Porträte Latour's gezeichnet. Die Typen der Rococogesellschaft, lebenslustige Präsidenten, schöngeistige Banquiers, Prinzen und Tänzerinnen, Akademiker und Hofleute, Rousseau und Madem. Fel, der Marschal von Sachsen und Sophie Arnould, Crebillon, Voltaire, d'Alembert und dann wieder die Salé, Sylvia, die Mad. de Mailly ziehen in bunter Reihe an uns vorüber. Begreiflicher Weise wird die historische Neugierde zuerst rege. Ganz anders lebt man sich in eine Zeit hinein, wenn die Persönlichkeiten im malerischen Scheine, gleichsam Fleisch und Blut wieder geworden, unsere Augen berühren, als wenn wir unsere Kenntniß nur aus todten Büchern schöpfen, wären diese auch so klatschsüchtig und indiskret wie die Memoiren des vorigen Jahrhundertes. Darüber dürfen wir aber nicht das Verdienst des Künstlers vergessen, von dem man mit gleichem Rechte behaupten kann, daß er scharfblickender als die meisten Zeitgenossen den Werth der Pastellmalerei richtig erkannt, oder energischer und beharrlicher als dieselben, die Schwierigkeiten des Materials glücklich überwunden hat. Es wird erzählt, das Motiv der Akademie, als sie 1749 Pastellmaler von ihren Pforten ausschloß, sei Eifersucht gewesen. Latour hatte die Kunst der Pastellmalerei zu einer so hohen Vollkommenheit gebracht, daß man fürchtete, Niemand werde sich mehr

um die Oelmalerei kümmern. „M. La Tour a poussé le pastel au point de faire craindre qu'il ne dégoûte de la peinture" sagt ein Kritiker über den Salon vom Jahre 1753. Uns Spätergeborenen erscheint eine solche Sorge unbegreiflich. Bei aller Anerkennung, die wir Latour und den Pastell- und Miniaturmalern des vorigen Jahrhundertes zollen, stehen wir doch keinen Augenblick an, die Palme einem Oelmaler zu reichen. Die Kunst des Rococo verkörpert am reinsten und anziehendsten Anton Watteau.

Wir lassen uns dabei nicht durch die Schicksale des Künstlers bestimmen, welche allerdings geeignet sind, für den Mann einzunehmen. 1684 zu Valenciennes in ärmlichen Verhältnissen geboren, verbrachte Anton Watteau, dessen Lust und Liebe zur Kunst sich frühzeitig regte, seine Lehrjahre zuerst bei einem Sudler in seiner Heimat, dann bei einem Schmierer in Paris. Erst in Gillot fand er ein gutes Vorbild, einen wahlverwandten Meister. Gillot wird unter den Ersten genannt, welche mit dem pompösen Stile Ludwig XIV. brachen und der Schilderung des vergnügten Komödiantenlebens, der Verherrlichung des genußreichen privaten Daseins ihren Pinsel widmeten. Doch verließ Watteau bald Gillot's Werkstätte, wie er auch bei dem Ornamentisten Claude Audran im Palaste Luxembourg sich nur kurze Zeit aufhielt, obwohl er gerade hier durch das Studium der bekannten Rubensbilder im Palaste den Grund zu seiner Kunstrichtung legte. Alles was man von Watteau's Leben erfährt, deutet darauf hin, daß das heitere, anmuthige Wesen, das in seinen Werken sich ausprägt, ihm selbst versagt blieb, daß Watteau reich war an geknickten Hoffnungen, noch reicher an mißtrauischen und kleinmüthigen Gedanken. Wie von Gillot und Audran, so trennt sich Watteau auch von Crozat, dem berühmten Kunstsammler und Lancret. Er wandert unstet zwischen Valenciennes und Paris hin und her; nach Italien, wohin ihn eine tiefe Sehnsucht zog, gelangte er nicht, dafür besuchte er England, um den Rath eines berühmten Arztes für seinen kranken Körper einzuholen. Das andere Ziel seines Strebens, die Aufnahme in die Akademie erreicht er zwar; 1717 wird er Mitglied derselben, aber schon 1721 stirbt er, verhältnißmäßig arm und in den höfischen Kreisen lange nicht so anerkannt, wie seine Nachahmer und Schüler. Es ist

auffallend, daß die Louvregalerie von dem größten Rococomaler nur ein einziges Gemälde besitzt.

Als „peintre des fêtes galantes“ wird Watteau unter den Akademikern aufgeführt; eine neue Gattung von Gemälden scheint mit diesem Namen bezeichnet zu sein, wie man denn überhaupt die Rococokunst als ahnenlos aufzufassen liebt. Ob nicht das Rococo sich öfter in der Weltgeschichte wiederholt, mag vorläufig unerörtert bleiben, eines ist gewiß, daß Liebesfeste schon vor Watteau die Phantasie der Maler beschäftigten. Für den Liebesgarten von Rubens in der Dresdener und Madrider Galerie kann man keinen passenderen Namen finden als den einer fête galante. Die Mischung des Zierlichen und Sinnlichen, die wir gewöhnlich erst im Rococozeitalter getroffen glauben, verkörpert schon Rubens in überaus glücklicher Weise; auch die Uebertragung des Vorganges in eine ideale Sphäre durch die vermittelnden Liebesgötter, selbst der Charakter der Architektur und des landschaftlichen Hintergrundes erinnert an das Rococo. Die Berufung des Namens Rubens, wenn von Watteau gesprochen werden soll, ist keine zufällige und willkürliche. Wir wissen, daß sich Watteau an den Werken des vlämischen Meisters gebildet, wir wissen auch, daß sich dieses Studium überaus fruchtbar erwiesen hat. Niemand kann Watteau's Najade betrachten, ohne sofort von der Aehnlichkeit mit dem Stile Rubens berührt zu werden, Niemand, der sich mit Watteau eingehender beschäftigt, hat geleugnet, daß der Rococomaler in der Behandlung des Fleisches, im Colorite überhaupt mit Rubens wetteifert. So verknüpft Watteau das achtzehnte Jahrhundert mit dem siebzehnten und reißt das Rococo aus seiner isolirten Stellung.

Mit Soldatenbildern begann Watteau seine künstlerische Laufbahn. Der Lieblingskreis seiner Schilderung bleiben aber die Charaktertypen der Komödie. Pierrot und Mezzetin, Arlequin und Colombine zaubert er zu neuem Leben, das Schalkhafte und Spitzbübische, das Täppische und zuthulich Neckische, alle Elemente einer urwüchsigen Komik weiß er überaus wirkungsvoll und in unmittelbarer Frische dem Beschauer vorzuführen. Die koketten Launen Colombinens, die sinnliche Begehrlichkeit Arlequin's, Scapin's Lust am Spielverderbe, vor allem aber die schlotterige, tölpelhafte Natur Pierrot's lassen sich aus Watteau's

Bildern eben so deutlich herauslesen, wie aus den Komödien, schwerlich würden aber die letzteren noch jetzt so oft und so gern aufgeschlagen werden, wie man, auch wenn man sonst vom Rococo gering denkt, Watteau's Bilder stets mit neuer Freude betrachtet. Sein Pinsel verklärt die komischen Charaktermasken. Wie er dieselben auffaßt und zeichnet, sind es nicht mehr die Figuren der Jahrmarktsposse, sondern Gestalten des wirklichen Lebens, die nur eine übrigens ganz dünne Maske angenommen haben, um ihre Empfindungen und Leidenschaften rücksichtsloser offenbaren zu können. Wenn wir nun aber auch die klare Ueberzeugung haben, daß hinter diesen Arlequins und Colombinen eigentlich höfische Menschen verborgen sind und jene nur den Namen hergeben für das fröhliche Genußleben der Rococozeit, so sind doch auf der anderen Seite diese Bühnencharaktere so feststehend, so scharf abgegrenzt, daß es nicht möglich ist, falsche Farben nach Belieben zu gebrauchen und die Gestalten nach Belieben anzudeuten. Es war ein beneidenswerther Glücksfall, daß die Typen der italienischen Komödie der Richtung der Zeit vollkommen entsprachen. Der Künstler durfte auf ein unmittelbares Verständniß rechnen, und weckte das lebendige Interesse seiner Zeitgenossen, auch wenn er ganz objektiv in seiner Schilderung verfuhr. Daran knüpfte sich der weitere Vortheil, daß er seine Aufmerksamkeit ausschließlich der formellen Seite zuwenden konnte.

Mit welchem Erfolge Watteau dieses thut, lehrt sein „Gille“ (der französirte Pierrot) in der Sammlung Lacaze. Die Komödiantenbande hat auf ihrer Wanderung mühselig eine Anhöhe erreicht. Breitspurig pflanzt sich Gille auf der Höhe auf, schöpft frischen Athem und sieht wohlgemuth auf das gelobte Land, das sich zu seinen Füßen ausbreitet, wo er das größte Glück erwartet und doch nur Schläge einheimsen wird. Durch das Gebüsch werden die Köpfe seiner Genossen bemerkbar, die jetzt Gille nachstehen, um ihn in dem nächsten Augenblicke desto sicherer zu überholen. Watteau hat kein besseres Werk geschaffen. Bewunderungswürdig in der Technik fesselt es auch durch den lebendigen Ausdruck und den kecken frischen Ton. Doch hat er in anderen Bildern noch unmittelbarer dem Rococoideale gehuldigt. Für viele

Beispiele mag eines dienen: die Einschiffung nach der Insel Kytheres.

Minne zu pflegen, ist die lockendste Aufgabe, nach dem Lande zu pilgern, wo nur die Liebe ausschließlich thront, ist das reizendste Ziel für die Gesellschaft des achtzehnten Jahrhundertes. Das Schiff steht bereit, welches die Pilger aufnimmt und in das Reich der Venus überführt, Amoretten lustig flatternd weisen den Weg. Schon eilt auch eine stattliche Schaar Männer und Frauen dem Gestade zu; die wenigen Paare, die noch zurückgeblieben sind, werden nicht lange zögern sich anzuschließen. Es bedarf kaum des lockenden Zurufes von dem mittleren Paare im Vordergrunde, um die Dame links zur Nachfolge zu bewegen, willig nimmt sie die dargebotene Hand des Geliebten an, sich von ihrem Sitze zu erheben und auch der Widerstand der anderen Dame rechts ist schwerlich ernstlich gemeint. Zu ihren Füßen kniet ein galanter Cavalier in Pilgertracht. Was er fleht, sagt uns Geberde und Ausdruck, auch wenn es nicht die Venusherme verriethe, in deren verhängnißvoller Nähe sich die Gruppe niedergelassen hat. Und daß er nicht ohne Erhörung bleibt, dürfen wir aus dem verschämt gesenkten Kopfe, aus dem Fächerspiele der künftigen Pilgerin annehmen. Zum Ueberflusse hilft ihm ein kleiner Amor, der am Kleide der Dame zupft und eindringlich zur Nachgiebigkeit rathet.

Watteau's Venuspilger bringen uns in den Kreis des Pastoralen, welcher von nun an von den Malern beinahe ausschließlich ausgebeutet, mit ebenso großer Vorliebe wie Virtuosität bearbeitet wird. Doch darf der gleiche Titel, den zahllose Bilder führen, nicht zu dem Glauben an ihren unterschiedslos gleichen Charakter, ihren gleichen Werth oder Unwerth verleiten. Man würde den Rococomalern grobes Unrecht thun, wollte man sie mit der Rococopoesie z. B. eines Abbé Grécourt in eine Parallele stellen. Die letzteren wollen nichts anderes als die Sinne kitzeln und selbst, wenn sie ältere italienische Novellenstoffe wiedergeben, streifen sie den poetischen Hauch von denselben mit grober Hand ab. Wir besitzen auch vom Regenten Pastoralbilder, sogar im strengsten Sinne des Wortes. Der Regent zeichnete 1714 Illustrationen zu Longus Schäferroman: Daphnis und Chloë, welche B. Audran in Kupfer stach. Dennoch haben diese saftlosen

Zeichnungen mit den Schäferbildern Watteau's nichts gemein. Der Rococostil gab den künstlerischen Individualitäten eine bestimmte Richtung, er vermischte sie aber keineswegs bis zur Unkenntlichkeit.

Wir unterscheiden zunächst den liebenswürdigsten und gediegensten Meister, Watteau. Wie sein Formensinn lebendiger, sein Colorit kräftiger ist, als die Weise der späteren Rococomaler, so ist auch seine Auffassung männlicher und natürlicher. Er malt nicht Träume einer von Küssen und Champagnertrinken berauschten Phantasie, er fällt aus der Sphäre des Holden und Gefälligen niemals heraus. Ein verfeinertes Dasein prägt sich in seinen Gestalten aus, ein kokettes Wesen verschmäht er selbst in der Schilderung einfacher Landleute nicht, etwas Puder haben auch seine Schafe und Bäume und Felsen abbekommen, aber die Fähigkeit zu leben und zu athmen haben seine Personen nicht verloren, eine bloße Coulissennatur nicht empfangen.

Ihm nähern sich am meisten Lancret und Pater. Bei beiden bemerkt man ein eifriges Naturstudium. Die Situationen, welche sie verkörpern, sind noch einfach im Gedanken, verhältnißmäßig wahr in der Darstellung. Die Tänzer, Jäger, badenden Mädchen sind nicht das, was sie vorstellen sollen, aber immerhin ausdrucksvolle Figuren, angenehm in der Färbung, bei aller Zierlichkeit doch noch nicht mark- und knochenlos in der Zeichnung. Während Detroy von dem hochtrabenden Stile Louis XIV. sich dem ausgelassen üppigen Tone, der am Hofe des Regenten herrscht zuwendet, trotz der neuen Richtung aber noch etwas von dem vornehmen Wesen der vorigen Periode bewahrt, scheint sich Chardin zu erinnern, daß auch außerhalb der höfischen Welt noch Menschen leben, daß auch das stille bürgerliche Dasein seine Freuden und Reize besitzt.

Die Wäscherin, die Rübenschaberin, die Hauswirthin bei ihren mannigfachen Geschäften, die Kinder des kleinen Handwerkers, fromm und fröhlich, die das Tischgebet gar innig zu sprechen wissen und an Seifenblasen sich köstlich ergötzen, das ist Chardin's Welt. Amusements de la vie privée im Gegensatze zu den fêtes galantes werden von den Franzosen Chardin's Werken bezeichnet. Sie contrastiren aber nicht allein mit den gangbaren höfischen Schilderungen, sie nähern sich auch und zwar

im Inhalte ebenso sehr wie in der malerischen Form, der holländischen Schule. Auch Chardin's Stilllebenbilder, seine Schilderungen todter Thiere und häuslicher Geräthschaften, worin er eine große Meisterschaft kundgab, entsprechen mehr dem niederländischen Geschmacke als den Neigungen des Versailler Hofes und beweisen, daß schon frühzeitig — Chardin begann 1737 auszustellen — eine Gegenströmung gegen den letzteren sich bemerkbar machte. Doch behaupteten die Pastoralen noch lange das Feld, fällt die Wirksamkeit der berühmtesten Rococomaler Boucher und Fragonard theilweise erst in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhundertes. Fragonard, dessen Phantasie die Grenze des Crebillonschen Kreises hart berührt, der im Halbnackten und Halbdezenten sich auszeichnet, solche Situationen gern ausmalt, wo ein faunischer Zufall uns versteckte Mädchenreize enthüllt wie wenn z. B. das Hemde brennt oder eine liebliche Langschläferin mit Wasser bespritzt wird, der übrigens als Skizzenzeichner eine wahre Meisterschaft entwickelt, starb erst 1806.

Man fügt übrigens den Rococomalern ein Unrecht an, wenn man Boucher als ihren ersten und größten Repräsentanten betrachtet, geradeso wie derjenige von der Rococoskulptur eine falsche Meinung gewinnen muß, welcher bei den Werken der monumentalen Kunst ausschließlich verweilt. Bouchardon, Nini, Pajou, Lemoyne und Clodion lernt man erst dann kennen und auch schätzen, wenn man sie belauscht, wie sie in kleinen Thonmodellen die Liebe und den Genuß verkörpern. Boucher kündigt bereits, so parador es auch klingen mag, vom Verfalle einer von Haus aus gesunkenen Kunst zu reden, den Verfall des Rococostiles an. Dabei braucht man gar nicht an solche Ungeschicklichkeiten zu denken, wie sie Boucher sich zu Schulden kommen ließ, indem er z. B. Christus unter einer eleganten Himmelbette geboren darstellt. Seine „Bergerien" reichen hin, das verdammende Urtheil über den zwar fruchtbaren, aber auch oberflächlichen Künstler zu begründen. Boucher's Auge sieht außer einem schminkartigen Roth nur graue Töne, er verhimmelt die Hirten, raubt ihnen aber darüber die Lebenskraft, er macht von der Mythologie in seiner Weise einen ausgiebigen Gebrauch, einen idealen Zug bringt er aber doch nicht in die Schilderung. Das Schlimmste ist und bleibt, daß seine Gestalten beinahe ohne Unterschied etwas Kindisches an sich haben.

Diese unreifen Knaben und halberwachsenen Mädchen, die wir im Liebesspiele wahrnehmen, und, deren Alter mit ihrer Beschäftigung so gar nicht übereinstimmt, widern geradezu an. Eine häßliche greisenhafte Phantasie tritt uns in Boucher's Bildern entgegen, die wir aber keineswegs mit dem Rococostile schlechthin gleichsetzen dürfen.

Die Schilderung bezog sich bisher zunächst auf die Künste und Künstler Frankreichs, welches Land wir von Alters her gewohnt sind, als die Heimat des Rococo zu betrachten. Erst Semper, wie bereits früher erwähnt wurde, versuchte es, diese Meinung umzustoßen. „Das eigentliche Rococo ward geboren, nicht in Paris oder Versailles, sondern in Dresden, dem Ursitze alles Zopfes.“ Das ist nun freilich übertrieben, ganz abgesehen davon, daß der Zopf mit dem Rococo keineswegs zusammenfällt. Richtig ist aber, daß die Rococokunst ihre Herrschaft keineswegs auf die höfischen Kreise Frankreichs einschränkt, auch im übrigen Europa, namentlich an den kleinen deutschen Höfen und in Venedig einen überaus günstigen Boden fand. Die Voraussetzungen des Rococo trafen auch außerhalb Frankreichs öfter zu. Zu jenen gehören: die abgeschlossene Stellung der herrschenden Stände, die Vermischung der Regierungsämter mit Hofdiensten, die Verwerthung der fürstlichen Macht zu schrankenlosem Genusse privater Freuden, der Hang, durch einen idealen Schimmer dieselben hoffähig zu gestalten, die ästhetischen Gelüste überhaupt zu Haupt- und Staatsaktionen zu erheben. Wo solche Zustände und Anschauungen herrschen, findet der Rococostil eine heimische Stätte. Es würde wohl schwer halten, unter den zahlreichen kleinen Höfen im vorigen Jahrhunderte, einen zu nennen, welcher nicht von dem oben geschilderten Geiste getragen wäre. Doch an keinem prägte sich derselbe in einer so klassischen Form aus, wie am kursächsischen Hofe während des Regimentes Friedrich August des Starken und seines nächsten Nachfolgers.

Ein Fürst, der dem Schatten einer Königskrone nachjagt, dem Phantom zu Liebe sein Erbland schädigt und arm macht, der sich auch im religösen Glauben von seinen Unterthanen aus frivolen Gründen trennt, der sich in Machtträumen wiegt, ohne einen Fußbreit realen Einflusses zu besitzen, im üppigsten Glanze des Hoflebens, wo sein Wille, seine Laune allein Befehle ertheilten,

die wirkliche Ohnmacht vergißt, das war geradezu ein idealer Rococoherrscher. Auch darf nicht übersehen werden, daß die Natur den ersten sächsischen Polenkönig, Friedrich August den Starken mit Eigenschaften ausgestattet hatte, die ihn in gleichem Maße genußfähig wie genußlustig machten. So vielen kleinen Fürsten der Rococozeit galt das Sichvergnügen als wichtigstes Regentenrecht, von dem Friedrich August möchte man beinahe annehmen, er habe es auch als seine erste Regentenpflicht angesehen, mit einem solchen Eifer ergibt er sich der Sache, mit einem so großen, wuchtigen Apparate wird das Amüsement in Scene gesetzt. Die Hoffeste aufzuzählen, reicht unser Athem kaum hin, unglaublich dünkt es uns, daß Jemand die Zeit und Kraft hatte, sie alle mitzuleben und durchzugenießen. Wäre es nach dem Sinne des Fürsten gegangen, so würde nicht allein sein Leben als ein beinahe ununterbrochener Carneval dem Chronisten erscheinen, sondern auch seine Residenz als ein Riesenpalast unserem Auge entgegentreten. Von dem orientalisch ausschweifenden Entwurfe kam blos der Vorhof, der Zwinger, zur Ausführung. Doch reicht dieser Bau „das reichste und vollkommenste Specimen eines noch naiven Rococostiles“ hin, um den Charakter der Dresdener Rococokunst zu bestimmen. Sie greift weiter aus, als in Frankreich, und zieht auch die monumentalen Künste enger in ihr Bereich. Es vereinigt eben Friedrich August der Starke Züge Ludwig XIV. und des Regenten in sich. Von jenem hat er das Prunkhafte, die Baulust sich angeeignet, die Virtuosität im Repräsentiren geerbt, mit diesem das wollüstige Wesen gemein. Der gemischte Charakter des Fürsten übt auch auf die Formen der höfischen Bildung in Sachsen Einfluß und gibt dem künstlerischen Ausdrucke derselben ein eigenthümliches Gepräge. Ein gewisser vornehmer, scheingroßer Zug spielt hier länger mit als in Frankreich. Erst seinem Nachfolger blieb es überlassen, die still privaten, persönlichen Passionen auch in der künstlerischen Umgebung geltend zu machen. Unter Friedrich August II. gelangte das musikalisch-theatralische Treiben zur höchsten Blüthe, wurden Hasse und seine Faustine in Dresden heimisch. Nicht Kunstschaffen, sondern Kunstsammeln reizt den Fürsten, musikalische Genüsse drängen sich in den Vordergrund, an die Stelle französischer treten jetzt italienische, besonders venetianische Culturmuster. Diesen Wechsel muß man scharf be-

tonen, denn durch denselben enthüllt sich eine neue Seite des Rococolebens, wird die Verbreitung des Rococoelementes auch im Kreise der musikalischen Kunst offenbar.

Der Hang zum Schematisiren darf uns nicht verführen, die Musik des achtzehnten Jahrhundertes unterschiedlos etwa mit der Rococomalerei oder Rococobaukunst zusammenzuwerfen, ebensowenig soll uns aber die gangbare Verachtung des Rococostiles verleiten, jede Aehnlichkeit zwischen den verschiedenen Kunstgattungen des gleichen Zeitalters abzuleugnen. Es liegt nahe, die ältere Opera seria, aus der Nachahmung der antiken Tragödie hervorgegangen mit der Renaissancekunst in eine Parallele zu stellen, die spätere Opera buffa der Genremalerei und der Rococoabart der letzteren zur Seite zu setzen. Doch wird Niemand bestreiten, daß die Renaissance in den bildenden Künsten einen mächtigeren, reineren Ausdruck gewinnt als in der musikalisch-dramatischen Kunst, daß aber im achtzehnten Jahrhunderte wieder die Musik an Werth und Bedeutung die bildenden Künste weit überragt.

Als verwandte Anklänge dürfen die Verherrlichung des Lebensgenusses, das behagliche Ausspinnen privater Scenen, die technische Virtuosität, die geringe Sorgfalt auf scharfe Individualisirung und strenge Wahrheit gelten. So recht im Geiste einer Rococoästhetik ist es gedacht, daß die eigentlichen Musikstücke in einer Oper einem bestimmten Sänger an den Leib geschrieben werden, ohne Rücksicht auf die Forderungen der Situation und des poetischen Charakters — das erinnert an die durchsichtigen Schäfermasken der Höflinge — und auch die Anwendung der Castraten, der Ausschluß der Baßstimmen in der Opera seria läßt sich mit manchen Erscheinungen der Rococokunst, mit ihrer geringen Fähigkeit z. B. kräftige Männergestalten zu zeichnen, mit Boucher's Vorliebe für halbreife Typen verknüpfen. Jedenfalls aber hat die musikalische Kunst, auf dem Gebiete des Empfindungslebens vorzugsweise wirksam, unter den Schwächen des Rococo am wenigsten gelitten, dieses in ihr seine glänzendste Vertretung gefunden. Eine eingehende Geschichte der Rococokunst müßte das musikalische Treiben des vorigen Jahrhundertes und damit in Verbindung das soziale Leben Venedigs genau erörtern. Das verbietet hier das enger abgesteckte Ziel, doch durfte wenigstens eine flüchtige Bemerkung nicht unterlassen werden, da der Sturz

des Rococo am deutlichsten in der Geschichte der Musik nachgewiesen werden kann. Die Schilderung, wie das Rococo nach kurzer traumartiger Herrschaft wieder aus der Welt kam, vollendet erst die Erkenntniß seines Wesens.

Früher als man gewöhnlich annimmt wurde das Rococo bedrängt und gebannt; bereits um das Jahr 1760 ist es im entschiedenen Sinken begriffen; noch seltsamer aber ist die Coalition der Mächte, welche den Angriff gegen dasselbe unternahmen. Es besitzt einen Gegner im preußischen Militärstaate, welcher den steifen Zopf und den soldatisch zugeschnittenen Rock, den Frack zu Ehren bringt, es vereinigen sich zu seinem Sturze die Pompadour und die Encyclopädisten, der Enthusiasmus für das Chinesenthum und die Begeisterung für die Antike besitzen beinahe gleich großen Antheil an der Umwandlung der ästhetischen Cultur.

Abspannung und Ermattung, die Scheu vor dem großen öffentlichen Leben, die Freude am abgeschlossenen privaten Dasein bilden die allgemeine Grundlage des Rococo. In dem Augenblicke, wo jene Scheu aufhört, der Blick sich wieder auf das Gemeinwesen richtet, soziale und politische Interessen die Gebildeten vorzugsweise beschäftigen, verliert das Rococo seinen natürlichen Boden. Aus Grimm's bekannter Correspondenz ersieht man, wie zahlreich bereits in den fünfziger Jahren die Schriften über Handel, Verfassungswesen u. s. w. auftraten, mit welchem Eifer nationalökonomische, politische und philosophische Fragen erörtert, mit welcher Leidenschaft für und gegen die Parlamente, für und gegen die Jesuiten, für und gegen die Encyclopädisten Partei genommen wird. Die Aufklärung hat in Frankreich den Sieg errungen; obgleich von der obrigkeitlichen Gewalt verfolgt, hat sie sich doch den Verstand und das Herz der Nation erobert, es dahin gebracht, daß Bildung und aufgeklärtes, philosophisches Denken gleich gelten. Damit vertragen sich die Bergerien, das harmlose Komödienspiel, das Sichverlieren im Sinnengenusse und privaten Freuden schlecht.

Bei der Erschütterung der allgemeinen Grundlagen des Rococo blieb es nicht. Die Wahrnehmung der sinkenden Macht des Staates nach außen ließ nicht allein den höfischen Bacchus- und Venuscultus frivol erscheinen, der Einblick in den gesteigerten Nothstand des Landes weckt nicht nur den Zornmuth gegen das

sybaritische Leben der feinen Welt: zu ethischen Bedenken gesellten sich gleichzeitig auch ästhetische Zweifel am Rechte des Rococo.

Cochin richtete 1754 im Mercure eine Bittschrift an die Goldschmiede: Sie möchten sich doch zuweilen bei ihrer Arbeit an die Bestimmung der Gegenstände erinnern. Ein Leuchter habe doch sicher das Recht aufrecht zu stehen, und eine Leuchterdille sei gewiß nur dazu da, das flüssige Wachs aufzunehmen; bilde man sie aber konvex, so rinne ja das Wachs am Stamme herunter. Unbillig dürfe man auch das Verlangen nicht nennen, daß die Werkzeuge, die man bei Tische in die Hand nehmen muß, nicht stechen und schneiden, daß Schüsseln sich angreifen, die Gefäße sich auch anfassen lassen. Das war der erste scharfe Protest des gesunden Menschenverstandes gegen eine Kunst, welche die Verschönerung des privaten Lebens sich zur höchsten Aufgabe gestellt hatte und dabei doch die wirklichen Bedürfnisse vollkommen vergaß. Alsbald mehren sich die Zeichen erwachender Kritik. Ein Kunstfreund eifert im „Salon" 1753 gegen die Anwendung der Pastellfarben in der Porträtmalerei: Auch Latour's Kunst vermag nicht den kreidigen Ton, den harten und unangenehmen Auftrag der Pastelltechnik in das Gegentheil zu verwandeln, auch das schönste Spiegelglas über dem Pastellgemälde ist nicht im Stande, dessen raschen Verderb zu verhindern. Frau von Pompadour findet es 1755 unbegreiflich, daß die Maler nicht frisch und keck aus der unmittelbaren Gegenwart ihre Motive herausgreifen und verweist Carl Vanloo auf das spanische Volksleben. Grimm enthüllt sich als offener Gegner der Allegorie. Die Tugenden, welche an der Reiterstatue Ludwig XV. als Karyatiden angebracht sind, tadelt er auf das heftigste. Moritz von Sachsen, Montesquieu, Voltaire und andere große Männer des Zeitalters hätten das Andenken an den König würdiger vertreten und wenn er das Ideal einer Reiterstatue anzugeben hätte, so wäre es Friedrich der Große, umgeben vom Prinzen Heinrich, vom Herzoge Ferdinand von Braunschweig, von Keith, Schwerin und Winterfeld. Laugier, ein Jesuit, wirft 1753 in seinem Essai sur l'architecture der modischen Baukunst den Fehdehandschuh hin, dringt auf Wahrheit und Einfachheit. Und wenn wir uns noch so sehr gegen das Rococo erhitzen, noch so scharf dasselbe verurtheilen, so werden wir doch schwerlich Diderot's vernichtende Kritik erreichen, welche

er im „Salon“ 1765 gegen Boucher richtet. Tiefer als bei Boucher, meint Diderot, kann der Geschmack, die Composition, der Ausdruck, die Zeichnung nicht sinken. Er holt seine Ideale aus dem Sumpfe der Prostitution, von Naturwahrheit ist er so weit entfernt, daß man in seinen Landschaften selbst mit der größten Anstrengung auch nicht einen Grashalm finden kann, was Grazie, Zartheit, Einfachheit, Unschuld bedeute, davon besitzt er keine Ahnung, ihn mit dem jüngeren Crebillon zu vergleichen, heißt ihm eine viel zu große Ehre erweisen. Läßt sich dieser Ton wegwerfender Verachtung noch übertreffen?

Man sieht, das ästhetische Urtheil steht nicht mehr unter dem blendenden Einflusse des Rococo; aber auch die Phantasie erscheint eifrig bemüht, andere als die gewohnten Pfade einzuschlagen, neue Pfade zu entdecken. Daß dieses Streben nicht alsbald mit großem Erfolge gekrönt wird, ein gewisses Schwanken, Schaukeln und Gähren herrscht, kann nicht auffallen. Das merkwürdigste Schicksal erfuhr jedenfalls die Gartenkunst. Während der Rococoperiode war bei Gartenanlagen der Stil Lenôtre's in vollem Ansehen geblieben. In reinen Einklang mit dem übrigen Rococotreiben läßt sich die Begeisterung für einen Künstler, der als ein Geistesverwandter Poussin's und Corneille's gepriesen wurde, schwer bringen. Wohl sagte es dem Geschmacke zu, den Garten als die unmittelbare Fortsetzung des Hauses zu behandeln, in der Allee die Galerie, im Bassin den Spiegel, im Parterre den Teppich wiederzuerblicken, die Blumen in der Form von Tapetenborduren zu pflanzen, die Bäume zu Dekorationsfiguren zu verschneiden. Es erinnert aber ein solcher im Stile Lenôtre's angelegter Garten doch mehr an Staatsappartements, die man nur in gemessenem Schritte, ruhig würdevoll durchschreiten kann, als an Kosewinkel und traute, heimliche Boudoirs, es widerspricht ebensosehr das Pomphafte, auf Repräsentation Berechnete der sonst herrschenden Lust sich gehen zu lassen und im Freudengetümmel alles Hohe abzuwerfen, wie das Gradlinige, Abgezirkelte, steif Gemessene der Vorliebe für das Geschweifte, Gekrümmte und Gebogene, für das „Contournirte und Recontournirte“ in der Rococoarchitektur. Wie dem auch sein mag, genug, auch die Zeitgenossen des Regenten und des jugendlichen Ludwig XV. fühlten sich in solchen gebauten, geschnitzten und tapezirten Gärten

heimisch, und hielten hier antike Traditionen fest, mit welchen sie sonst vollkommen gebrochen hatten. Denn das steht zweifellos fest, daß Lenôtre's Gartenstil die Vollendung, theilweise Uebertreibung der italienischen Renaissancegärten bedeutet, die ihrerseits wieder auf Grund der Nachrichten, die man von den alten Römergärten besaß, angelegt waren und diese wieder verkörpern sollten.

Lenôtre's Gartenbaukunst wurde durch Anlagen „dans le gout anglo-chinois" abgelöst. Die Chinesen, als Erlöser vom Rococo, als Vertreter des Natürlichen und Einfach-Wahren in der Kunst, die uns am Anfange der Periode als Mitbegründer des Rococo entgegentraten und im Porzellan das klassische Material für die Rococokunst lieferten, das klingt allerdings fremdartig. Die Ableitung der sogenannten englischen Gartenanlagen, mit ihrer absichtlichen Unregelmäßigkeit und Unebenheit, ihren krummen Linien, und ihrer malerischen Anordnung der Baumgruppen, durch welche sich inselreiche Ströme winden, die nicht durch hohe Mauern, sondern durch Gräben von der übrigen Landschaft getrennt sind, in diese für das Auge unmittelbar übergehen, von den Zopfchinesen, ist daher auch früh und heftig angefochten worden. Der Architekt Kent, welcher etwa 1720 den neuen Gartenstil in England einführte, hat schwerlich chinesische Vorbilder vor Augen gehabt. Ob die Schilderungen Milton's, Pope's und anderer Dichter Kent's Phantasie lenkten, wie Walpole und Hirschfeld behaupten, kann aber auf der anderen Seite auch nicht entschieden werden. Erwägt man, daß bereits Bacon in seinem sechsundvierzigsten Essay gegen die kindischen Strauchfiguren, gegen das buntfarbige Spielzeug in den Modegärten seiner Zeit eifert, so möchte man die Vorliebe für die mehr malerische als architektonische Gartenanlage auf einen nationalen Zug zurückführen. Jedenfalls verhalf in Frankreich der Glauben an den chinesischen Ursprung dem englischen Parkstile zu großem Ansehen und rascher Beliebtheit.

Erst nachdem französische Missionare die Kunde von chinesischen Gärten, welche die ganze Scala menschlicher Stimmungen anregen, verbreiteten, und Chambers in seinem berühmten Werke über chinesische Bauten 1757 die Aufmerksamkeit der Gebildeten auf die Gartenanlagen des fernen Räthselvolkes lenkte, brach man in Frankreich vollständig mit der hergebrachten Weise und begann

nun für das Unregelmäßige, scheinbar Zufällige und gekünstelt Natürliche zu schwärmen. Die Natur, versicherte Chambers, ist das einzige Vorbild der chinesischen Gartenkünstler, Schönheit und Mannigfaltigkeit der Szenerie allein ihr Ziel. Sie haben lachende, düstere und Zaubergärten, sie verstehen es ebensogut durch einen angenehmen Wechsel der landschaftlichen Eindrücke heitere Empfindungen zu wecken, wie durch plötzlich sich aufthürmende Felsenmassen, unterirdische Katarakte Grausen zu erregen; in der Benutzung des Wassers zur Belebung des Gartengenusses, in der malerischen Gruppirung des Strauchwerkes und der Bäume sind sie wahre Meister. Es mußte dem an die Bewunderung der Chinesen gewohnten Rococogeschlechte ihr Muster vorgeführt werden, um es für die Natürlichkeit in den Gartenanlagen empfänglich zu machen, es hat dann aber der sentimentale Anklang diesem englisch-chinesischen Stil trotz seines Rococokernes unter den Gegnern des Rococo, unter den Aufklärern begeisterte Freunde verschafft. Niemand geringerer als Jean Jacques Rousseau ist der Apostel der neuen Gartenkunst in Frankreich geworden. Sein Urtheil über die Prunkgärten, das er in der neuen Heloise niederschrieb: Das Ideal der Gartenkünstler ist der Ausschluß der Natur, in einem schönen Garten gibt es nur Porzellanblumen, grünbemaltes Lattenwerk, buntfarbigen Sand und leere Vasen — wurde zur öffentlichen Meinung, unter seinem Einflusse erstanden die Parks von Ermenonville, Morfontaine und alle die anderen Anlagen, welche in falscher Sentimentalität und erzwungener Stimmung ihres Gleichen suchten.

Merkwürdig bleibt es immerhin, daß in der Gartenkunst gerade jetzt die Antike zurückgedrängt wurde, während sie sonst in den Vordergrund sich schob, der Abfall von ihr in diesem Kreise das Ende des Rococo bedeutet, wo doch auf allen anderen Kunstgebieten die Annäherung an die Antike zu diesem Ziele führt.

Am 1. Mai 1763 schreibt Grimm in seiner Correspondenz: „Die Umwälzungen, welche sich den Künsten günstig zeigen, verdienen ebenso beachtet zu werden, wie jene, die zum Verderbe und Verfalle der letzteren führen. Der bizarre Geschmack in den Ornamenten, in der Form und Zeichnung des Geschmeides hatte in Frankreich den Gipfel erreicht, und da das Unvernünftige höchstens durch Neuheit fesseln kann, einen unaufhörlichen Wechsel der Mode veranlaßt. Seit einigen Jahren beginnt man aber

antike Ornamente und Formen aufzusuchen. Der Geschmack hat dabei nur gewonnen, die Vorliebe dafür ist so allgemein geworden, daß jetzt Alles à la grecque gemacht wird. Die innere und äußere Dekoration der Häuser, die Meubles, die Kleiderstoffe, die Goldschmiedarbeiten tragen sämmtlich den Stempel des Griechischen an sich. Von den Architekten wandert die Mode in die Putzladen; unsere Damen sind à la grecque frisirt, unsere feinen Herren würden sich für entehrt halten, wenn sie nicht eine boîte à la grecque in den Händen hielten."

Grimm's Erzählung wird durch die Thatsachen bestätigt. Lempereur, der Juwelier der Frau von Pompadour, sein Schüler Pouget und die meisten Goldschmiede, welche in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zur Geltung, zuweilen zu europäischem Ansehen gelangten, hielten sich nicht mehr an die Vorbilder Meissonier's und Oppenord's. Die Lieblingsmotive, die sie verarbeiten, — Blumen — gewinnen an einfacher Natürlichkeit, ihre Zeichnung wird regelmäßiger, oft bis zur Härte geometrisch, die Zusammenstellung der Farben harmonischer. In den übrigen Kreisen des Kunsthandwerkes läßt sich ein ähnlicher Umschwung beobachten. Das Merkwürdige dabei ist, daß die neue Weise keineswegs, wie sonst bei Moden zutrifft, nach kurzer Herrschaft einer anderen Liebhaberei weicht und spurlos wieder verschwindet. Im Gegentheile, getragen von der öffentlichen Meinung, unterstützt durch verwandte Strömungen in der Litteratur erobert sich die antikisirende Richtung immer weiteren Boden. Unter Ludwig XVI. greifen die dekorativen Künste vielfach dem sogenannten Stile des Kaiserreiches wirksam vor, sind bereits Karyatiden, Akanthusblätter, der Eierstab, die antiken Profile überhaupt in den gewöhnlichen artistischen Hausrath übergegangen. Gouttière, der berühmteste „Monteur und Ciseleur" findet seine Kunst an Porzellanvasen ebenso wohl angebracht, wie an Meubeln, deren gerade Linien, scharfe Ecken und magere Formen dem echten Rococogeiste Hohn sprechen. Und wie in den Kleinkünsten, so offenbart sich auch an monumentalen Werken, an Soufflot's Kirche S. Geneviève — dem späteren Pantheon — am kleinen Trianon, am Gardemeuble die entschiedene Wandlung der Phantasie.

Es fehlt freilich nicht bis tief in die achtziger Jahre hinein an Wiederbelebungsversuchen des Rococo, es fehlt auf der anderen

Seite gar sehr an dem gediegenen, tieferen Verständniß der Antike. Man darf von einem Erwachen des klassischen Sinnes in dieser Zeit eigentlich nur reden, wenn man die mißbräuchliche Bedeutung des Wortes bei den Franzosen im Auge behält, die sich die antike Klassicität kaum anders als mit dem Beigeschmack kühler Rhetorik denken können. Ebensowenig ist der Enthusiasmus für die Antike der ausschließliche Charakter der Kunst, welche seit den Tagen der Pompadour an die Stelle des Rococo tritt. Das sentimental-bürgerliche Genre kommt nicht allein in der Poesie zur Geltung; auch in den bildenden Künsten findet es z. B. in Greuze eine glänzende Repräsentation. Die Empfindseligkeit wird in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts eine ebenso große Landplage, wie in der ersten die kokette, höfische Genußsucht. Man kann schwer entscheiden, was wirklicher und langweiliger ist, der steife Pomp in den altfranzösischen Gärten oder die Anweisung auf bestimmte Empfindungen durch Sentenzen und Inschriften in den Sensibilitätsgärten der Rousseau'schen Periode.

Viel wichtiger und fruchtbarer erscheint das gleichzeitig erwachende Streben nach Wahrheit und charakteristischem Ausdrucke in der Kunst. So raschen Erfolges wie die Musik kann sich zwar keine andere Kunst rühmen. Dort reiht sich ein Gewinn an den anderen. Die Instrumentalmusik wird selbständig gesetzt, den bisher in strenger Unterordnung gehaltenen Blasinstrumenten eine volle Ebenbürtigkeit und ungeahnte Beweglichkeit verliehen; eine neue Tongattung, die Symphonie, erobert sich die Liebe der Kenner und die Neigung der Menge; in der Oper wird durch Gluck das dramatische Element kräftig betont, zwischen dem Sinne des Wortes und dem Ausdrucke des Tones ein unmittelbarer, fast zu naher Zusammenhang hergestellt. Doch deuten einzelne, wenn auch an sich kleine Züge an, daß ein ähnliches Ziel, zunächst die Rücksicht auf äußere Wahrheit, im Kreise der übrigen Künste gleichfalls waltete. Es wird auf dem Theater auf die Costumetreue ein größeres Gewicht gelegt, die Zuschauer werden von der Bühne verbannt und damit erst den Schauspielern die Möglichkeit zu freier Bewegung, ungehinderter Gruppirung gegeben, gegen Mährchen und Feengeschichten erhebt sich ein heftiger Widerspruch, die leichte Verständlichkeit und Natürlichkeit malerischer Motive findet allgemeine Bewunderung.

Innerhalb dieser mannigfaltigen Richtungen und verschiedenartigen Regungen entdecken wir nun auch die Wiederbelebung des antiken Ideales. An den so überaus zahlreichen und erfolgreichen antiquarischen Forschungen, die seit der Mitte des vorigen Jahrhundertes von Italienern, Franzosen und Deutschen angestellt werden, entzündet sich die modische und künstlerische Begeisterung für die Antike. Entsprechend der Wurzel ist auch der Enthusiasmus der weiteren Kreise vorwiegend antiquarischer Natur, das neugierige stoffliche Interesse größer als das tiefere Verständniß der klassischen Formen. Die Schrift Cochin's über Herkulanum, die Bemühungen des Grafen Caylus, die antike Malertechnik wieder zu erwecken, wirkten geradezu geschmackbildend und übten auf den Umschwung der künstlerischen Anschauungen den größten Einfluß. Wie Cochin die Mode in der Pompadourperiode mitbestimmte und die früher erwähnte Wandlung in den dekorativen Künsten mitveranlaßte, so haben unter Ludwig XVI. Hamilton's Vasenbilder sich unmittelbar fruchtbringend erwiesen. Der berühmte Geschmeidehändler Granchez, mit der in ganz Europa wohlbekannten Firma: au petit Dunkerque am Pont-neuf, empfahl seit 1775 seinen Arbeitern Hamilton's Werk zum ausschließlichen Studium und brachte es durch seine Mahnungen und Empfehlungen auch dahin, daß die modische Welt unter Ludwig XVI. sich ganz und gar in die Antike zurückversetzt wähnte. Denn nicht allein das Geschmeide zeigte etruskische Zeichnungen, auch Bänder und Gürtel waren mit rothen Figuren auf schwarzem Grunde, gerade so wie es aus Hamilton's Vasenbilder zu schauen war, geschmückt, auch der Kopfputz à la Diane sollte angeblich an die Antike erinnern und der Titel der modischen Tanzvergnügungen: fêtes anacreontiques, wie sehr man dem griechischen Genius huldige, offenbaren. Dieser antiquarische Enthusiasmus — außerhalb Frankreichs in Wedgewood's Colonie Etruria am Trent und in den trockenen Imitationen griechischer Gefäße in Wedgewoodwaaren am auffallendsten ausgeprägt — bemächtigt sich nicht allein der flüchtigen Tagesmode. Auch die Werke ernster Kunst werden von dem gleichen Geiste berührt.

Bereits in dem Jahrzehnt, welches der französischen Revolution voranging, stand Jacques Louis David in hohem Ansehen. Sein Belisar (1783) öffnete ihm die Pforten der Akademie, der

Schwur der Horazier (1785) entzückte die Pariser in gleichem Grade, wie er die Römer, als das Werk in Rom ausgestellt war, zur Bewunderung hingerissen hatte, den Brutus malte er im Auftrage des Königs. David's Theilnahme an den späteren Revolutionsereignissen warf, wenn man der gangbaren Ansicht folgt, ihren Schatten rückwärts schon auf seine ersten künstlerischen Schöpfungen. Man spürt den revolutionären Ideen in dem Schwur der Horazier und im Brutus, welchem Lictoren die Leichname der hingerichteten Söhne weisen, nach, und ergeht sich in Schilderungen, wie die Ahnung der kommenden Dinge das Interesse an David's Bildern färbte. Es wird aber wohl gestattet sein, die Richtigkeit dieser Deutungen zu bezweifeln, wenn man entdeckt, daß David seine Inspirationen von älteren französischen Dichtern holte, das Motiv zu Belisar aus Marmontel's Roman, jenes der Horazier aus Corneille's Horace, das Brutusmotiv endlich aus Voltaire's gleichnamiger Tragödie schöpfte, wobei natürlich nicht an ein bloßes mechanisches Uebertragen der Schrift in Gestalten gedacht werden darf, ein gewisses Maß der Selbstthätigkeit nicht ausgeschlossen ist.

Vollends die Formengebung David's gibt der Vermuthung Raum, daß er nicht so sehr eine neue Kunstrichtung begann, als vielmehr eine bereits längst vorhandene schloß. Sieht man ab von der theatralischen Manier, von dem bühnenmäßigen Zuschnitte seiner Bilder, so bleibt als das wichtigste Merkmal der antiquarische Enthusiasmus übrig, also jener Zug der französischen Phantasie, der bereits im Zeitalter der Pompadour sich geregt und seitdem an Kraft und Mächtigkeit nur zugenommen hatte. David's Unfähigkeit, in das tiefere Wesen der klassischen Kunst einzudringen, seine Schwerfälligkeit im Componiren sind ebenso bekannt, wie sein Eifer, des äußeren Apparates des antiken Lebens Herr zu werden. Die Skulpturen der Trajanssäule, inhaltsreich und lebenswahr, fesseln in Rom vorzugsweise seine Aufmerksamkeit; er wird nicht müde, antike Geräthschaften zu studiren und zu zeichnen und seinen Gemälden glaubt er keinen geringen Reiz zu verleihen, indem er den einen Kopf treu nach einer antiken Büste, die andere Gruppe ängstlich genau nach einem alten Basrelief, die Gewänder, die Waffen, den architektonischen Hintergrund mit archäologischer Gewissenhaftigkeit nach römischen Vorbildern wiedergibt. Diese

stoffliche Reproduction erinnert an den unmittelbaren Verbrauch der sogenannten etruskischen Vasenbilder bei Juwelierarbeiten, an Gürteln und Bändern der modischen Gesellschaft unter Ludwig XVI.

Man setzt gewöhnlich die griechischen Maskeraden — das Wiederspiel der Schäferkomödien unter der Regentschaft — in eine spätere Zeit, in den Ausgang des Jahrhundertes. Auch in dieser Beziehung muß das Datum vorgerückt werden. Bereits in den Tagen der Pompadour beschäftigte sich Abbé Barthélemy mit dem Studium der griechischen Sitten und mit dem Plane, dieselben in einem geschlossenen lebendigen Bilde seinen Landsleuten vorzuführen. Dreißig Jahre dauerten seine Vorarbeiten, ebenso lange harrten die Gebildeten mit Spannung auf das Werk, an welches sie überschwängliche Hoffnungen knüpften. Endlich erschien 1788 das Buch: Voyage du jeune Anacharsis. Es erregte in der That großes Aufsehen und fand reichen Beifall. Die Franzosen waren überzeugt, sich in amusanter, guter Gesellschaft zu bewegen, denn Barthélemy's Griechen trugen ganz das Gepräge modischer Pariser. Noch mehr: „Madame Lebrun, eine treffliche Malerin und geistreiche und geschmackvolle Frau, Barthélemy's Freundin, bekam den Einfall, ihrem Freunde ein öffentliches Opfer zu bringen und ihn mit einer altgriechischen Fête, im strengsten und nach seinem eigenen Maßstabe genommenen Costume zu überraschen. Die Fête sollte soirée grecque heißen. Alles war nach dem Voyage d'Anacharsis angestellt; und Kleider, Sitten, Speisen, Plaisirs und Tafel alles Athieniensisch. Madame Lebrun selbst war Aspasia, Herr Abbé Barthélemy in einem griechischen Gewande mit einem Lorbeerkranze auf dem Kopfe, las ein Gedicht ab; Herr von Cubières spielte als Memnon die goldene Leyer und junge Knaben warteten als Sklaven bei Tische auf. Die Tafel selbst war mit lauter antiken Gefäßen besetzt und alle Speisen ächt altgriechisch." So erzählt der Pariser Correspondent in Märzhefte des Bertuch'schen Journals für Luxus und Mode 1789.

Es ist richtig, das Rococo wurde vom klassischen Zopfe abgelöst, aber dieser Wechsel fand nicht erst am Ende des Jahrhundertes statt, sondern wurde bereits in der Mitte desselben eingeleitet.

Erläuterungen und Belege.

Die Quellen zur Geschichte des Rococo fließen überaus reichlich, doch wird leider eine zusammenhängende Erzählung seiner Schicksale, eine kritische Sichtung des vorliegenden Materiales bis jetzt vermißt. Selbstverständlich haben sich die Franzosen mit der Rococokunst am meisten beschäftigt. Die Schriften und Aufsätze von Edmond und Jules de Goncourt würden ein brauchbares Material liefern, wenn die Autoren nicht die unleidlichsten Manieristen wären, die das moderne Frankreich geboren hat. Sachlich werthvoll sind zahlreiche kleine Artikel in der Gazette des beaux arts; die in den letzten Jahren in Paris veranstalteten historischen Ausstellungen bereicherten in überraschender Weise die Anschauung und korrigirten vielfach das Urtheil über die Rococokunst. Von deutschen Schriften ist in erster Reihe Semper's „Stil" zu nennen, in welchem Werke wenn auch nur über vereinzelte Kunstzweige (Keramik) feine und wie immer geistreiche Bemerkungen über das Rococo vorkommen. Die Bedeutung der Grimm'schen Correspondenz, der Memoiren M. Marais u. A., der Schriften Diderot's, Mariette's, Walpole's für den erörterten Gegenstand bedarf keiner besonderen Erwähnung.

9.

Die Kunst während der französischen Revolution.

Am 7. September 1789, wenige Monate nach der Eröffnung der französischen Nationalversammlung, als dieselbe einen Augenblick lang von den stürmischen Volksleidenschaften unbehelligt, wieder der schweren Landesnoth, und den Mitteln sie zu heben, ihre Aufmerksamkeit zuwendete, erbat sich eine Frauendeputation Zutritt und Gehör. Vom Huissier mit vielen Komplimenten eingeführt, vom Präsidenten, da man Frauen die größte Höflichkeit schulde, eingeladen, inmitten der Deputirten Platz zu nehmen, von der Versammlung mit Händeklatschen begrüßt, brachte die Deputation durch den Mund eines Mr. Bouche ihr Anliegen vor: Aehnlich wie die römischen Weiber zur Zeit des Camillus für die Rettung der Stadt ihre Kleinodien hingegeben, wollen auch französische Frauen und Jungfrauen ihr Schärflein zur Wiedergeburt des Vaterlandes, zur Befreiung der Nation beitragen und ihr Geschmeide opfern, um den bedrängten Finanzen zu helfen. Das Bureau des Präsidenten, berichtet der Moniteur, verwandelte sich in einen Opferaltar, 93 Spielmarken, 80 silberne Knöpfe, 4 Armbänder, 3 Fingerhüte und andere Kleinigkeiten wurden auf demselben niedergelegt. Diese Vertreter von 130 Frauen und Jungfrauen, „in weiße Gewänder gehüllt, ohne Schmuck,

aber mit der Tugend der Einfachheit geziert," waren die Gattinnen und Schwestern Pariser Künstler. Einzelne ihrer Namen: Moitte, Vion, Lagrenée, Fragonard, David, Vernet besitzen noch jetzt einen bekannten Klang. Aehnliche Demonstrationen zu Gunsten der Revolution wiederholten die Künstler und ihre Angehörigen noch öfter. In der Sitzung der Nationalversammlung vom 7. Juli 1791 wurde z. B. abermals eine Abordnung, von Pariser Bauhandwerkern gesendet, vorgelassen, welche sich erboten, ein Jahr lang zehn Soldaten aus ihren Privatmitteln zu erhalten. Unter den Corporationen, die ihren Anschluß an die revolutionären Grundsätze freiwillig bekannten und eilten, den Bürgereid zu leisten, wird als eine der ersten die société libre du Musée genannt, wie denn überhaupt bei keinem Stande die Begeisterung für die Revolution so weit verbreitet und so tief wurzelnd war, wie bei der Künstlerschaft. Es gab aber auch keinen Stand, der so große Hoffnungen auf die Revolution setzte und von ihr so gewaltige Dinge erwartete. Zunächst eine Aenderung der sozialen Künstlerverhältnisse.

Bis zum Ausbruche der Revolution waren auch die Goldschmiede und Maler zünftigen Regeln unterworfen gewesen. Jene mußten eine kürzere oder längere Lehrlingszeit durchmachen, ihr Meisterstück versuchen, sich um die Aufnahme in die Zunft förmlich bewerben. Im Kreise der Maler bildeten die Mitglieder der Akademie eine privilegirte Körperschaft, gegen welche die andern Künstler, um den damals herrschenden Ausdruck zu gebrauchen, sich als Heloten fühlten. Nur Akademiker besaßen das Recht der Ausstellung ihrer Werke im Louvre, dem übrigen Malerpöbel stand es frei, am Himmelsfahrtstage auf der place Dauphine unter freiem Himmel ihre Bilder den Zufällen des Wetters preiszugeben. Von der Akademie hing die Besetzung der Stiftungsplätze in Rom ab, Mitgliedern der Akademie blieben ausschließlich Wohnungen in Staatsgebäuden vorbehalten. In ihrem eigenen Schooße selbst unterschied die Akademie noch genau zwischen blos aggregirten und wirklichen Mitgliedern, so daß sich die hierarchischen Ordnungen und privilegirten Rechte der großen Welt auch im beschränkten Künstlerkreise deutlich wiederspiegelten. An die Fortdauer eines solchen Zustandes konnte, sobald die Zauberworte:

Gleichheit und Brüderlichkeit durch das Land klangen, nicht gedacht werden.

Hatten die Künstler bereits vor dem Ausbruche der Revolution die Oberherrlichkeit der Akademie nur schwer ertragen und sich namentlich gegen das Ausstellungsprivilegium der letzteren, wenn auch erfolglos aufgelehnt, wie hätten sie jetzt bei dem Streben nach allgemeiner Nivellirung der Gesellschaft und Gleichberechtigung aller Menschen noch das Joch der Akademie geduldet? Die Nachgiebigkeit der Akademiker, ihre Bereitwilligkeit zu einem Compromisse halfen nichts. Barère donnerte in der Nationalversammlung (21. Aug. 1791) gegen das aristokratische Unwesen, das in der Akademie wuchere, verglich sie mit einer Censurbehörde und verlangte, auf zahlreiche Künstlerpetitionen gestützt, die Vernichtung ihrer Privilegien. Der Salon 1791 enthielt die Werke aller Künstler, gleichviel ob diese der Akademie angehörten oder nicht, gestattet dem Schmierbilde ebensowillig den Zutritt, wie den Meisterwerken, bot, wie die Enthusiasten sich ausdrückten, das erste und größte Tableau der Freiheit den Zeitgenossen dar. Nachdem die Akademie ihr wichtigstes Vorrecht eingebüßt hatte, blieb ihr nur wenig mehr zu verlieren übrig. Im eigenen Kreise von heftigen Gegnern bekämpft, von den jüngeren Künstlern leidenschaftlich angefeindet, sogar mit Anwendung äußerer Gewaltmittel angegriffen, in den politischen Versammlungen denuncirt, siechte sie noch zwei Jahre hin, bis sie durch ein Decret des Nationalconventes (Juli 1793) aufgehoben und an ihre Stelle eine allgemeine Kunstgemeinde, alle Künstler umfassend, gesetzt wurde.

Es wäre jedoch unbillig, die revolutionären Sympathien der Pariser Künstler ausschließlich auf die Rechnung der Selbstsucht und des Neides zu schreiben. Die gesinnungstüchtige Mittelmäßigkeit, der talentlose Patriotismus machte sich auch hier, wie auf anderen Gebieten, ungebührlich breit, selbst Jacques Louis David, der wüthendste Gegner der alten Akademie, würde in unserer Achtung höher stehen, wenn er nur gegen die sogenannten akademischen Privilegien und nicht auch für eine freie Wohnung im Louvre — auf Befehl des Ministers Roland mußte der Goldschmied Menière ihm weichen — gekämpft hätte. Abgesehen von diesen natürlichen Motiven waren auch ideale Interessen im Spiele. Die Künstler erwarteten in der That von der

Revolution eine mächtige Hebung des ästhetischen Sinnes, sahen mit jener auch das goldene Zeitalter anbrechen, in welchem die Phantasie alle Kreise des Lebens beherrschen, die Wirklichkeit und das Ideal innig wie nie zuvor sich vermälen werde. Zum eigentlichen Schaffen und unmittelbaren Wirken lagen zwar die Verhältnisse nicht günstig. Dem echten Sohne der Revolution genügte der rauhe Mantel der Tugend, erschien der künstlerische Schmuck des Daseins als aristokratischer Gräuel. Desto mehr Muße fanden die Künstler, über ihre künftige Mission nachzudenken und in öffentlicher Rede, in schriftlichen Verhandlungen ihre neuen hohen Ziele zu erörtern. Sie besaßen nicht allein die Muße, sondern auch die Lust dazu. Das Clubfieber wirkte ansteckend, durch eine leidenschaftliche Agitation in Journalen glaubte man auch die künstlerischen Interessen nachhaltig zu fördern.

Die société populaire et républicaine des arts, von den radikalen Künstlern unter dem Vorsitze von Sergent gebildet, hielt im Louvre regelmäßige Versammlungen nach parlamentarischem Zuschnitte und gab auch ein eigenes Journal heraus; die Jury, welche den Salon 1793 beurtheilen sollte, verwandelte sich gleichfalls in einen revolutionären Club und raisonnirte und debattirte mit der Schwestergesellschaft um die Wette. Zwei Jahre, meinte der Architekt Detournelle, müsse sich noch die Nation gedulden, dann aber werde man eine Erhabenheit der künstlerischen Anschauungen herrschend gewahren, welche weithin Alles überragt, was wir vorurtheilsvoll an der Antike bewundern. „Die Griechen und Römer waren doch nur Sklaven, wir Franzosen aber sind frei von Natur, Philosophen von Charakter, tugendhaft nach unserer ganzen Empfindung und Künstler bereits durch unseren Geschmack.“ In dem Maße, als die französische Republik die alten Freistaaten übertrifft, muß auch die französische Kunst der Antike den Vorrang abgewinnen. „Alles, was in Griechenland die Kunst förderte, die gymnastischen Uebungen, die öffentlichen Spiele, die nationalen Feste, ist auch dem Franzosen zugänglich, der aber überdieß besitzt, was den Griechen mangelte, den Sinn für wahre Freiheit. Die Geschichte freier Völker zu schildern, das ist doch eine ganz andere Aufgabe für das wahre Genie, als Szenen aus der Mythologie, oder wohl gar aus der Bibel und der Legenda aurea zu verkörpern.“ Eine solche prahlerische Verherrlichung der

künftigen Kunst wird unzählige Male wiederholt, nicht minder auch viel und ruhmredig von dem Einflusse gesprochen, welchen die freie Kunst auf die Sitten, die Tugenden des Volkes üben muß. Die „Regeneration“ der Kunst durch die Revolution, die Regeneration des Lebens durch die Kunst, so lautet das allgemein angenommene Programm. Wie viel ist von demselben wohl in Erfüllung gegangen?

Wir sind glücklicher Weise nicht mehr in der blinden Ehrfurcht für die französische Revolution befangen, wie ehedem, daß diese Frage auffallen könnte. Sonst freilich hätte man, auch in deutschen Kreisen, auf den Anspruch liberaler Gesinnung verzichten müssen, wäre man nicht von dem idealen Wesen, von dem reichen positiven Gehalte der französischen Revolution überzeugt gewesen. Mit der genaueren Kenntniß ihrer Ursachen und ihres Verlaufes ist auch die bessere Einsicht in ihren Werth gekommen. Nicht als ob wir die fanatischen Gegner und äußeren Feinde der Revolution höher zu achten Grund hätten, aber auch ihre Helden sind dem menschlichen Durchschnittsmaße näher gerückt, an die Stelle des Freiheitspathos ist das persönliche oder das Parteiinteresse als die wirkliche Triebfeder der meisten Handlungen getreten, der älteren Königszeit wird mit Recht das Verdienst so mancher angeblich revolutionärer Schöpfungen zurückgegeben. Wenn die Männer der Revolution von der großartigen Kunst ihrer Zeit so ruhmredig sprechen, ihre Regeneration versichern, so liegt zu dem unbedingten Glauben daran ebenso wenig der Anlaß vor, wie wenn sie von dem glorreichen Siege über jegliche Tyrannei, von der Herstellung edler Menschenwürde den Mund voll nehmen. Nebenbei gesagt, haben dieselben Freunde der Wahrheit, welche 1791 das Reich der Freiheit als den Beginn einer neuen Kunstära begrüßten, 1815 und später die Revolutionsperiode als eine beklagenswerthe Lücke der Kunstentwickelung dargestellt, jede Spur ernstlichen Kunststrebens während derselben abgeleugnet. Lassen wir also die Thatsachen selbst die Antwort auf die oben gestellte Frage ertheilen.

Auf die Umwandlung der Sitte, auf die Reinigung des wirklichen Lebens hatte es die revolutionäre Kunst abgesehen. Zunächst sollte die Tracht dem veränderten Geiste der Zeit angemessen werden. „Viel zu lange, deklamirte Sergent, der Prä-

sident der société populaire des arts, haben wir ein Sklavenkleid getragen, es gilt jetzt, eine Tracht zu schaffen, welche uns von jedem Zwange befreit, die schönen Körperformen nicht verhüllt." Nach diesem Eingange erwartet man es schwerlich, von demselben Sergent die Tracht des ländlichen Proletariers: weite Pantalons, die unter dem Namen Carmagnole bekannte kurze Jacke und Holzschuhe als ideales Costume empfohlen zu hören. Folgerichtig war das Verfahren nicht, da aber die Arbeitertracht bereits wirkliches Ansehen genoß, praktischer, als die Vorschläge anderer Mitglieder der Künstlergesellschaft, welche das Modell für die Kleidung freier Menschen vom Theaterschneider holten oder David's Costumebilder, die zwar nicht dem Theater entlehnt, aber wie für ein Theater erfunden waren. David's männliches Ideal trug enganliegende Strumpfhosen, Halbstiefel, eine Tunika mit breitem Gürtel, über die Schultern legte sich lose der Mantel, den Kopf schützte ein Rundhut mit einem Reiherbusche geschmückt. Von der Rückkehr zur Antike wurde zwar viel gesprochen, doch lockte zu derselben weniger die ästhetische Ueberzeugung von den vollendeten griechischen Formen als der Glauben an die politische Uebereinstimmung, die vermeintlich zwischen den alten Freistaaten und der französischen Republik herrschte. Im wirklichen Leben vollends trat gerade in den ersten Revolutionsjahren das antike Element, nachdem es sich bereits eine weite Geltung verschafft hatte, auffallend zurück.

Vor dem Ausbruche der Revolution war nicht allein das vornehme Privathaus mit seinem gesäulten Portikus, seinen Karyatiden, seinen sparsam und schmucklos angeordneten Fenstern der Antike nachgebildet, auch für die Gerätheformen gab sie das Muster ab, auch der Schmuck und die Gewandung trägt Spuren des antiken Geschmackes. Die Hotels und Pavillons, welche Ledoux, Durand u. A. in den achtziger Jahren bauten, z. B. das Hotel Théluſſon in der rue de Provence 1780, die maison Ledoux in der rue des petites-écuries 1788, die maison Lathuile in der rue Poissonière 1789 erscheinen vollkommen gräcisirt; Meubel und Tafelgeräthe, vom Spiegel und Kandelaber bis zum porte-huillier herab copiren bis zum Ueberdrusse antike Bauglieder, Vasenformen und Ornamente; die chemise grecque von feinem weißen Linon wird von den Putzmacherinnen

als die neueste Mode gepriesen und über ganz Europa verbreitet. Das Alles ändert sich in Paris schon bald nach der Erstürmung der Bastille. Militärisch-patriotisch lautet jetzt das Schlagwort.

„Der größte Theil der Stutzer, klagt der Pariser Correspondent des Bertuch'schen Modejournals, zeigt sich jetzt in der Uniform der garde bourgeoise, der Rock ist blau, hat weiße Revers und dergleichen Unterfutter, der Kragen roth, die Knöpfe gelb, Weste und Hose weiß." Die Nationalgardeuniform wurde das Festkleid und bildete die Haustracht der Männer. Am liebsten hätten auch die Frauen sich in die Uniform gesteckt; da das nicht recht anging, so entlehnten sie wenigstens die Kopfbedeckung den Männern, suchten durch Husaren- und Grenadirmützen, Sturmhüte sich ein militärisches Ansehen zu geben und durch Anheften gewaltiger Tricoloren, durch dreifarbige Caracoschöße ihren Patriotismus zu beweisen. Die politische Tendenz bemächtigt sich der Farben und des Schnittes der Kleider; damit ist nicht allein der lustige und luftige Wechsel der Mode beseitigt, sondern auch die Formfreude, die immerhin, ob nun in gesunder oder kranker Richtung gleichviel, im Trachtenwesen sich sonst wiederspiegelt, zurückgedrängt, vollends in der Periode des Terrorismus, in welcher die Jakobinermütze und die Carmagnole eine so große Bedeutung errangen. Selbstverständlich verloren die Frauen nicht auf einmal und unbedingt die Lust zu gefallen. Auch als sie auf den reicheren Schmuck verzichteten, sich in einfachen Kattun hüllten, entdeckte das Auge des Eingeweihten einzelne Neuerungen, fand der strenge Moralist, dem die Kleidermode stets ein Greuel ist, das eine oder das andere, z. B. die falschen Busen, die gorge de Venus, zu tadeln und auch der citoyen spielt mitunter noch den petit maitre in seinem langen Frack, seinem sehr kurzen Gilet, seinem dicken weiß und roth gestreiften Halstuche, seinen Kniehosen, Bänderschuhen und seiner lockenreichen Frisur, die er im Gegensatze zu kleinen schwarzen Perücken der Jakobiner zu tragen pflegt. Es emigrirt aber der schöpferische Modegenius aus Paris. Mit welcher Empfindung lasen wohl die feinen Damen in Bertuch's Journal, Maiheft 1793, die „Nachricht: Modeneuigkeiten aus Frankreich: — Vacat!" Deutschland wagte es fortan, selbständig aufzutreten oder holte, wenn sein Muth nicht ausreichte, seine Inspirationen aus England, dessen Gewalt auch im Reiche der Mode so hoch

stieg, daß man über die Anglomanie jetzt ebenso bitter klagte, wie ehedem über die Nachäffung der Franzosen. Erst der Sturz des Conventes gab Frankreich seine alte Bedeutung in den modischen Kreisen wieder zurück.

Die von den Künstlern verheißene Kleiderreform ging nicht in Erfüllung, aber auch das große Wort von der unmittelbaren Regeneration der Kunst durch die Revolution ist nicht Fleisch geworden, zum Theil aus denselben Gründen, aus welchen das Costume reizlos und dürftig blieb. Der Patrouillotismus tödtete, wie Witzlinge sagten, den Patriotismus, die patriotische Tendenz tödtete wieder den Formsinn. Wie sollte z. B. in den Werkstätten der Goldschmide noch Fleiß und reger Wetteifer herrschen, wenn selbst Künstler wie David die Verachtung des Goldes und der Diamanten predigen, in banaler Phrase den Schmuck der Tugend den Frauen empfehlen, wenn kaum ein anderes Geschmeide bestellt wurde, als sogenannte alliances civiques, einfache Goldreifen, die geöffnet wieder die unvermeidliche Trikolore in Email zeigten, und später, die Namen Marat's oder Lepelletier's in Silberringe zu graviren, die Juweliere vorzugsweise beschäftigte. Dazu kam noch ein anderer Umstand. In kurzer Zeit hatte sich bei den Führern und Werkzeugen der revolutionären Bewegung die Ansicht festgestellt, die Revolution habe nicht die bestehenden Verhältnisse zu bessern, sondern eine neue Weltordnung zu begründen. Sie leugneten den Werth und den Einfluß der ganzen Vergangenheit, knüpften an die vermeintlichen Urzustände der Menschheit an, wollten die reine, unverdorbene Natur wieder zu Ehren bringen. Die Einführung des neuen republikanischen Kalenders, der Bruch mit dem religiösen Glauben, die Verdammung aller delegirten Rechte bekunden jenes Streben am deutlichsten. Die politischen Folgen solchen Wahnes und thörichter Ueberhebung sind bekannt, aber auch auf künstlerischem Gebiete wurden die Nachwehen sofort fühlbar.

Der Bruch mit der Tradition, die schroffe Abkehr von der Vergangenheit lähmte die Phantasie des Künstlers, sie raubte ihm den ganzen Inhalt seiner Vorstellungen, sie engte seinen Formensinn in empfindlicher Weise ein. Von den heiteren Genrebildern dachten die Mitglieder der société populaire eben so verächtlich wie der pompöse Ludwig XIV. Eine Verhöhnung

menschlicher Würde nannte sie der Bildhauer Esperdieux. Eben so gut könnte man im Polichinelle Apollo verkörpert behaupten. Religiöse Motive blieben grundsätzlich von der künstlerischen Darstellung ausgeschlossen. Erst im Jahre 1804, zum ersten Male seit 1791, wagte sich ein Maler P. Nivard wieder an ein christliches Bild. Kaum besser lautete das Schicksal der antiken Mythologie, an welcher die republikanische Pruderie den frisch sinnlichen Ton, den Ausdruck ungebundener Lebenslust zu tadeln fand. Wenn man das Nackte ausschließe, versicherte kleinlaut Sergant, so werde man ja viele Götterfabeln gar nicht verstehen. Nach dem republikanischen Kunstkatechismus sollte aber die Malerei nur der Moral dienen, einzig allein bürgerliche Tugenden zu wecken, sich bemühen. Lange genug hatten die Künste der Tyrannei und dem frivolen Luxus gehuldigt, von nun an dürfen sie blos patriotische oder was gleichbedeutend war, revolutionäre Empfindungen erregen. Damit wurde auch für die beinahe allein zulässigen Schilderungen aus der alten Geschichte eine feste Grenze gezogen. Nur soweit sie Anklänge an gegenwärtige Verhältnisse enthalten, die politische Tendenz fördern, konnten sie auf allgemeine Zustimmung rechnen.

Es ist in hohem Grade bezeichnend, daß der Catalog des Salons 1793 mit einer förmlichen Entschuldigung beginnt. „Dem ernsten Republikaner mag es wohl auffällig dünken, daß wir uns mit den Künsten beschäftigen, während der Boden der Freiheit von der Coalition bedroht wird. Die Künstler Frankreichs haben aber so viele Beweise ihres Freisinnes gegeben, daß sie den Vorwurf der Gleichgiltigkeit gegen vaterländische Interessen nicht zu fürchten brauchen.“ Auch die Wahl der Preisaufgaben, welche den Künstlern auf Befehl des Conventes 1793 gestellt wurden und die Urtheile der Jury klären über die Stellung der Kunst in der Revolutionszeit auf. Die Bildhauer sollten den verrätherischen Schulmeister von Falerii, der von den Faliskerkindern mit Ruthenstreichen zurückgetrieben wird, noch einmal an den Pranger stellen, den Malern wurde die Verherrlichung des älteren Brutus, dessen Leichnam vom Kampfplatze nach Rom zurückgebracht wird, als Concurrenzarbeit empfohlen. Die Anspielung auf revolutionäre Zustände ist deutlich. Von den Bildhauerarbeiten wurde keine einzige gekrönt, weil „keine den rechten

patriotischen Geist athmet, überall mehr oder weniger die Erinnerung an Christi Geißelung durchblickt.“ Unter den Malern aber bekam Harriet, ein Schüler David's den Preis, weil er „das Bild des freien Mannes, der sich für das Vaterland opfert, am lebendigsten wiedergab.“ Daß das jetzt völlig vergessene Werk, vom künstlerischen Standpunkte betrachtet, schlecht war, leugnete die Jury nicht ab, sie entdeckte aber darin, so verzagt war das ästhetische Urtheil geworden, kein Hinderniß der Krönung.

Bei der gewaltigen Einschränkung der Phantasie und dem blinden Hasse gegen alles Vergangene ist es begreiflich, daß man zu primitiven Kunstäußerungen zurückgriff, mit Symbolen sich begnügte. Wohin das Auge blickte, stieß es auf die phrygische Mütze, die Richtwage, die Pike, die Fasces und auf das Auge als die Abzeichen der Freiheit, Gleichheit, der öffentlichen Sicherheit. Ihre Erfindung kostete keine große Mühe, sie waren alle längst bekannt und gebraucht, höchstens ihre Verbindung, wie z. B. das Auge von der Jakobinermütze beschattet, und ihre Deutung, wie z. B. die Pike als Freiheitssymbol können auf Neuheit den Anspruch erheben. Diese todten Zeichen befriedigten die Einbildungskraft der Menge und ließen sie in dem Wahne, auch ästhetische Empfindungen zu besitzen; die Fachkünstler strebten natürlich höher und suchten sich, da nun einmal der historische Anschauungskreis für sie unnahbar war, für die allegorische Gattung zu begeistern. Plastiker und Zeichner wetteiferten mit einander, die Freiheit und Gleichheit, den Genius der französischen Nation, die Republik und das Gesetz, die Constitution vom Jahre III und den öffentlichen Unterricht, die Tugend und die Natur, die Montagne und die Brüderlichkeit den Zeitgenossen in festen Umrissen vorzuführen. Welche Begriffe man von diesen festen Umrissen, dieser deutlichen und wahren Verkörperung hatte, lehrt folgendes Beispiel. In der guten alten Zeit genoß der heilige Nikolaus als Patron der Ehen bei allen heiratslustigen Mädchen verdientes Ansehen. An ihn wurden inbrünstige Gebete gerichtet, zu seinen Bildern Pilgerfahrten angestellt, seine Bildsäulen gekränzt. Eine solche Pilgerfahrt und Bekränzung hatte ein Künstler, Delaunay, in einem Kupferstichblatte dargestellt. Von einem gothischen Baue umgeben steht der Heilige auf hohem Sockel, ihm naht mit Kränzen eine Mädchenschaar, um durch Blumenspende

seine Gunst und Fürbitte zu erflehen. In der Revolutionszeit war natürlich der heilige Nikolaus wie der ganze übrige katholische Himmel proskribirt, die Platte bestand aber noch, die Mädchengruppe erschien noch immer anziehend. Was geschah? An die Stelle des heiligen Nikolaus trat die Figur der Freiheit mit der Jakobinermütze auf dem Haupte, in der einen Hand die Pike, die andere auf ein Fascesbündel gestützt. Alles übrige, die gothische Halle im Hintergrund, die adorirenden Mädchen vorne, blieb und das Blatt wurde nun unter dem Titel: Pilgergang zum Genius der Freiheit ausgegeben. So bequem machten es sich nun nicht alle Künstler, und auch Narrheiten, wie der Einfall Houet's, Säulenschichten aus nackten Torsos oder aus Kanonen zu bilden, das korinthische Capitäl zu regeneriren, indem statt des üblichen Schmuckes Lorbeerkränze genommen würden, sind nicht die Regel.

Aber selbst die Eifrigen und Ernstdenkenden vermochten nicht ihren Gestalten ein kräftiges Leben einzuhauchen, oder ohne die überall querfallende Krücke der prosaischen Attribute und langweiligen Embleme sich fortzuhelfen. Verhältnißmäßig am besten gelingt ihnen noch die Personifikation der Freiheit — Moitte, Boizot, Fragonard, Prudhon haben sich an derselben versucht. Wenn nicht aber das eine und andere Mal der naturalistische Ausdruck des Kopfes einen gewissen Reiz ausübte: Katzen und Adler, Hühner und Pelikane, die sich zu Füßen der Freiheit breit machen, adeln diese nicht und über die Vielgeschäftigkeit der Freiheit, die Joche bricht, Blitze schleudert, das Steuerruder führt, Piken handhabt, Reden hält, kann man nur Bedauern äußern. Die Egalité von Boizot stellt sich uns dar als eine Frau mit einem Strahlenkranze, und unordentlich gekämmtem Lockenhaare, zwischen deren Busenhügeln eine Richtwage hängt, die Fraternité ist ein Plagiat der alten Charitas und hat von dieser den Kindersegen entlehnt, die Republik in Massol's kolorirtem Kupferstiche zeigt das Herz von Strahlen umgeben, gerade so wie die Jesuitenkunst das Herz Jesu zu zeichnen liebte. Wie die Republik das Herz für sich in Anspruch nimmt, so die Vernunft das Auge. Sie trägt es auf der Spitze ihres Scepters, oder drückt es an ihre Brust oder läßt es über ihrem Haupte schweben. Außerdem gehören ihr der Löwe, auf dem sie reitet, oder neben welchem sie ruht, Flügel, Krone, Fackel als Attribute an. Bei der Personifikation der

Natur verzichteten die Künstler auf die Neuheit der Darstellung. Entweder verliehen sie ihr den Typus der Diana von Ephesus oder gaben ihr, wie David, die Gestalt der ägyptischen Isis. Von David stammt auch der Entwurf zu einem allegorischen Bilde des souveränen Volkes: Eine Riesengestalt, dem alten Herakles nachgeahmt, mit einer Keule bewaffnet, die einzelnen Körperglieder mit den Inschriften: Licht, Natur, Wahrheit, Kraft, Arbeit bezeichnet, also gleichsam tätowirt. Als Basis dient ihr ein mächtiger Felsblock, der auch als Sinnbild der Bergpartei gilt, überhaupt eine vielfache Verwendung findet. Herakles bildet ebenfalls die Grundlage für die Personifikation der Constitution. In der einen Hand führt die nackte Figur der letzteren ein Grabscheit, mit der anderen hält sie das Dekret der Menschenrechte hoch empor, der Baum der Aristokratie liegt gebrochen zu ihren Füßen, während hinter ihr der Blitzstrahl in einen Haufen aufgestapelter Wappenschilder vernichtend fährt. Freundlichere Züge hat Prudhon der Constitution abgelauscht. Die Weisheit in der Gestalt Minerva's vermält das Gesetz mit der Freiheit; dieser zur Seite steht die Natur — Ceres — mit ihren lieblichen Kindern, jenem folgt ebenfalls eine Kindergruppe, die einen Löwen und ein Lamm an einander gekuppelt lenken. Man kann den artigen Gedanken hier und auch in anderen Allegorien loben, die Charakterisirung der optischen Telegraphie als eines Genius mit den Fußflügeln Merkur's entschieden glücklich nennen; wie weit ist das Alles aber doch von der angekündigten Regeneration der Kunst noch entfernt!

Zu einem abschließenden Urtheile über die Revolutionskunst berechtigt uns die Betrachtung der allegorischen Bilder noch nicht. Es gehörte ja zu den Zielen der ersteren, die Kluft zwischen der idealen Kunst und dem wirklichen Leben zu überbrücken, den Künstlern den berechtigten Antheil an der Leitung und Erziehung des Volkes zu verschaffen. Die Bildhauer und Maler besaßen allerdings nicht die rechte Muße um selbständige Bilder für sich zu arbeiten, aber nichts anderes hinderte sie daran, als die Beschäftigung im Dienste der Nation. Wenn die Kunst sich dem Leben vermält hat, so darf man sie nicht mehr in ihrem abgesonderten Dasein aufsuchen, nicht nach Einzelwerken fragen, wenn die öffentlichen Institutionen eines Volkes, seine Erinnerungstage und Feste künstlerischen

Geist athmen. Eine französische Phrase lautet: „La revolution est un grand drame lyrique, paroles de Chénier, musique de Gossec, décorations de David.“ Wir sehen ab von der rhetorischen Fassung des Satzes, und lassen es unerörtert, ob der Gebrauch des Tam-tam zuerst im Trauermarsche bei Mirabeau's Begräbnisse wirklich eine kunsthistorische Bedeutung besitze: gewiß ist, daß die Anordnung der öffentlichen Feste zahlreiche Künstlerkräfte in Anspruch nahm und ohne ihre Kenntniß die artistische Thätigkeit der Revolutionsperiode nicht vollständig begriffen wird. Jene Kenntniß läßt sich leicht erreichen, da weder Beschreibungen der Feste noch malerische Illustrationen mangeln.

Das erste große, mit reichen Kunstmitteln in das Werk gesetzte Fest, die erste „fête païenne“ galt der Verherrlichung Voltaire's, als seine Gebeine am 11. Juli 1791 nach dem Pantheon übertragen wurden. Vom Bastillenplatze setzte sich der Zug in Bewegung, angeführt von den unvermeidlichen Sapeurs, welchen das Kinderbataillon der Nationalgarde, die Clubs, die Pikenträger der Vorstadt Saint-Antoine, die Munizipalität folgten. Vier Männer, antik kostumirt trugen auf einem Gerüste die Bürgerkrone, andere hielten wieder den Plan der zerstörten Bastille, die Büsten und Porträte Mirabeau's, Rousseau's, Franklin's hoch empor. Der Statue Voltaire's, aus gegypster, mit Goldfarbe übertünchter Leinwand von Houdon improvisirt, die nun an die Reihe kam, gaben die Künstler, in römische Gewänder gehüllt das Ehrengeleite, während die Schriftsteller, Beaumarchais an der Spitze, die goldene Lade, welche die Schriften des Philosophen von Ferney barg, umringten. An sie schloß sich endlich, von zwölf Rossen gezogen der Leichenwagen. David hatte ihn gezeichnet, ihm die Form eines Sarkophages gegeben, auf welchem die Leiche von einer Victoria gekrönt ruhte. Kinder als Genien, Blumen streuend, Mädchen als Musen mit der Lyra in der Hand, schritten zur Seite, Sänger und Musiker folgten und hintennach drängte sich noch die unzählbare Menge von Deputirten und Repräsentanten der Staatskörper, von Soldaten und Pikenmännern. Als der Zug am Opernhause und an dem Hôtel Villette vorüberkam, begrüßten ihn Frauenchöre, als er das Theater der Nation, die alte Comédie française erreichte, traten die Helden, welche Voltaire in seinen Dramen verkörpert hatte, Brutus, Orosman,

Nanine aus der Theaterhalle heraus, und legten Lorbeerkränze, Myrrhen, Rosen und Weihgeschenke auf den Sarkophag nieder.

Mehrere Monate später wurde das Fest der Freiheit, eigentlich die Rehabilationsfeier der Soldaten des Regimentes Châteauvieux, die bekanntlich 1790 in Nancy gegen ihre Officiere sich erhoben hatten, aber von Bouillé gebändigt und bestraft worden waren, abgehalten. Wieder bildeten Kinder, Musikanten und Soldaten den Kern der Prozession, wieder wurden die Menschenrechte, in eine Erztafel eingegraben, die Lade der Constitution, das Modell der Bastille, die Büsten Voltaire's, Franklin's, Rousseau's als Trophäen herumgetragen, wieder übernahm David die Anordnung des riesigen Siegeswagens, auf welchem die Statue der Freiheit, das gebrochene Joch der Sklaverei zu ihren Füßen, die Jakobinermütze in der Rechten thronte. Basreliefs mit Darstellungen des Brutus und Tell, und die symbolischen Figuren der Philosophie und des besiegten Vorurtheiles schmückten die Seiten des Wagens, antik gekleidete Männer mit Urnen in den Händen umgaben ihn. Das Fest der Wiedergeburt oder der untheilbaren Republik (10. August 1793) wurde gleichfalls von David geleitet. Auf dem Bastillenplatze erhob sich zu Füßen der Kolossalstatue der Natur, nach dem Muster der ägyptischen Isis aus Gyps geformt, der Wunderbrunnen, aus welchem die Commissäre der Departements bei dem Donner der Kanonen und unter schmetternden Fanfaren den Trunk der Regeneration schöpften. Noch zu vier anderen Stationen zogen die Theilnehmer des Festes. Hier im Angesichte der Statue der Freiheit verbrannten sie die Attribute des Königthums, dort begrüßten sie jubelnd das Standbild des französischen Volkes, des neuen Hydratödters, an der letzten Station endlich wiederholten sie am reich dekorirten Altare des Vaterlandes den Schwur: Einheit, Gleichheit, Brüderlichkeit oder der Tod.

Alle Feste aufzuzählen, welche während der Conventsherrschaft begangen oder wohl gar beabsichtigt wurden, ist nicht möglich. Hatte doch Lakanal ein förmliches System der Volksfeste entworfen, eine Gliederung derselben entsprechend der politischen Eintheilung des Landes in Antrag gebracht. In den Cantons sollte die Jugend und das Alter, die Ehe und die Mutterschaft, der Anfang und der Schluß der ländlichen Arbeiten gefeiert

werden, den Arrondissements blieben die Feste des Frühlings, der Erndte und der Weinlese, der Freiheit und der Wohlthätigkeit vorbehalten, den Departements gehörten die Feste der Jahreszeiten, der Poesie und der Gleichheit, als Reichsfeste sollten die Erinnerungstage an den Beginn der Revolution (14. Juli), an die Einführung der Republik (10. August), an die Annahme der Verfassung und endlich das Fest der allgemeinen menschlichen Verbrüderung am Neujahrstage angesehen werden. Robespierre bemühte sich ebenfalls die nationalen Feste zu organisiren und den sechsunddreißig Dekaden des Revolutionsjahres eine feierliche Bestimmung zu verleihen. Von diesen Bestrebungen muß man Kenntniß nehmen, um die Kühnheit und das umfassende Wesen der revolutionären Aspirationen zu verstehen. Nicht das politische Individuum allein, sondern der ganze Mensch sollte einen Neuerungsprozeß durchmachen, auch die Empfindung und Naturanschauung umgewandelt werden. Besonderes kunsthistorisches Interesse erregt vor allen übrigen Pariser Festen nur noch das Fest des höchsten Wesens wegen des Antheiles, welchen abermals David an demselben hatte. Auch bei diesem aber fesselt noch mehr der Entwurf des Künstlers, der sich bei dieser Gelegenheit selbst überbieten wollte und das Höchste versprach und erwartete, als die wirkliche, durch die ewigen Wiederholungen etwas trockene Ausführung. David vergißt, daß seine Anstalten und Anordnungen sich nur auf die äußeren Sinne beziehen, er greift der Wirkung des Festes vor und schildert in poetischer Weise, vom begeisterten Gefühle hingerissen, den idealen Verlauf des Festtages.

„Bei dem Anblicke der aufgehenden Sonne, welche nach dem Conventsdekrete nicht mehr als ein todter Naturkörper, sondern als das Werk eines geistigen Schöpfers aufzufassen ist, herrscht allgemeiner Jubel und Wonne. Freunde, Geschwister, Gatten, Kinder und Greise Alles umarmt sich und eilt, die Vorbereitungen für den großen Tag zu treffen. Die Frauen schmücken sich, die Jünglinge greifen zu den Waffen, die Greise fühlen sich verjüngt. Die Glocken, die Trommeln, die Kanonen geben das Zeichen des Festbeginnes. Im Jardin national nimmt die Feier ihren Anfang. Nachdem sich das Volk hier versammelt hat, der Convent und die öffentlichen Gewalten hinzugetreten sind, wird der Atheismus seiner usurpirten Macht entsetzt. Eine Riesengruppe, aus

den Gestalten des Eigennutzes, der Zwietracht, der Heuchelei u. s. w. zusammengesetzt, tritt den Beschauern entgegen, bereits sind aber die Augenblicke der Herrschaft des Unglaubens gezählt. Der Präsident des Conventes naht mit einer Fackel, steckt das drohende Ungethüm in Brand und aus seinen rauchenden Trümmern erhebt sich strahlend und glänzend die Statue der Weisheit. Unter Trommelschall und Trompetenklang zieht dann die Volksmasse, Soldatenkinder voran, die Mitglieder des Conventes, mit Blumensträußen in der Hand, von Jungfrauen und Greisen umgeben nach dem Marsfelde, wo auf einem gewaltigen Berge der Altar des Vaterlandes und ein Freiheitsbaum emporsteigt. Kinder, Frauen und Männer stimmen Chorgesänge an, das ganze Volk fällt ein, die Begeisterung schwillt immer mächtiger an, die Jünglinge ziehen ihre Schwerter, die Greise segnen die Waffen, die Mädchen werfen ihre Blumen auf den Altar, die Mütter heben ihre Kinder hoch empor, Kanonen dröhnen, eine feurige Musik erschallt, der Ruf: Es lebe die Republick, erfüllt die Luft und bringt bis zum höchsten Wesen hinauf."

David's Programm wurde ziemlich treu verwirklicht; an der Ausführung lag es daher nicht, wenn Pulverrauch und Trommellärm sich übermäßig bemerkbar machen, die Vernichtung des Atheismus, zu dessen Anfertigung Leinwand diente, einen theatralischen Eindruck übt. Von Paris verbreitete sich die Sitte patriotischer Feste in die Departements. Als Beispiel mag die Schilderung der Todtenfeier Marat's in Bourg-Régéneré, dem alten Bourg-en-Bresse, 1793 genügen. Schwerlich trugen die Todtenfeste, die anderwärts abgehalten wurden, und da Marat zu Ehren vierundvierzigtausend Monumente errichtet wurden, so mag ihre Zahl wohl gewaltig groß gewesen sein, einen wesentlich verschiedenen Charakter; gewiß haben sie die Feier in Bourg-Régéneré an Glanz und revolutionärem Pompe nicht übertroffen.

„Ein Kanonenschuß weckt bei Tagesanbruch die Sansculotten und bringt Jedermann an den angewiesenen Posten. Hundert Mädchen mit Eichenkränzen umringen einen Wagen, auf welchem fünf ehrwürdige Greise, von fünfzehn Jungfrauen umschlungen und gestützt ruhen. Ein Bataillon bewaffneter Knaben, Gensdarmen und Husaren bilden die Schutzwache, die Behörden, die Patrioten und Jakobiner das Gefolge desselben. Mit dieser

dem Alter geweihten Huldigung ist aber die Phantasie der Anordner noch lange nicht erschöpft. In einem zweiten Wagen werden die Segnungen der schöpferischen Natur vorgeführt, die Idylle der ländlichen Arbeit gepriesen. Dudelsacktöne klingen, Landleute an den Pflug gelehnt, ein Sansculotte Weizenähren in der einen, die tricolore Fahne in der anderen Hand fordern vom Wagen herab das Volk zu munteren Gesängen auf. Ein anderes Bild schließt sich an: der Dämon des Förderalismus, an Ketten gebunden, Blut aus dem Munde speiend, das Ohr den Einblasungen einer Giftschlange geöffnet. So zieht die Menge zu dem Ehrendenkmal Marat's und von da in die Kirche, wo der Kuß der Sansculotten ertheilt, aus Todtenurnen auf Marat's Andenken getrunken, dann getanzt und gesungen wird, bis wieder ein Kanonenschuß das Ende der Feier verkündet und das Volk in majestätischer Ruhe sich zurückzieht."

Man sieht, daß der Festapparat im Wesentlichen unverändert bleibt; immer und überall treten uns die Chöre der Kinder und Frauen, der Sänger und Musikanten entgegen, immer und überall wird das Fest in Form einer Prozession abgehalten, der Triumphwagen von Mädchen eskortirt, immer und überall kommen dieselben Dekorationen und Schlußceremonien zur Anwendung. Einzelne Aeußerlichkeiten werden allerdings der Antike abgelauscht, freilich mehr wie man es auf dem Theater zu sehen gewohnt war, als wie es in der Wirklichkeit sich offenbart, nebenher geht aber ein entschieden sentimentaler Zug, die Sehnsucht nach der reinen Urnatur, ein Nachklang Rousseau's Empfindelei, das Ganze endlich trägt stets einen militärischen Anstrich, geradeso wie sich auch in der Tracht der Revolutionsperiode der Rückgang zur einfachen, ursprünglichen Natürlichkeit und die Freude am Soldatenmäßigen kreuzen. Kein Zweifel, daß die Revolutionsfeste die Einbildungskraft erhitzten, die Leidenschaften aufregten, Theilnehmer und Zuschauer berauschten. In sofern kann man von ihrer ästhetischen Wirkung sprechen; eine wahrhaft künstlerische Bedeutung haben sie aber deshalb noch nicht gewonnen. In Tagen politischer Stürme verleiht man unwillkürlich der inneren Unruhe, der Exaltation der Gefühle auch einen äußeren Ausdruck. Die außerordentlichen Vorgänge müssen doch äußerlich angedeutet, die persönliche Stellung zu den Ereignissen auch dem

Auge sichtbar gemacht werden. Die Lockerung der Verhältnisse ruft nach Symbolen, die veränderte Stimmung lockt zu sinnlichen Kundgebungen. Die Tracht wird sprechender, die Bewegung und Haltung ungebundener, die Lust des Einzelnen, aus den gewohnten Schranken herauszutreten, der augenblicklichen Empfindung freien Lauf zu lassen, größer. Gerade so durchbrechen auch die revolutionären Feste die hergebrachten Geleise, reihen die schärfsten Contraste an einander und führen die Steigerung des Effektes bis zur äußersten Grenze, im richtigen Verständnisse, daß das ohnehin aufgeregte Volk nur durch starke Reizmittel gehoben nnd gepackt wird, diesem auch das Theatralische natürlich erscheint.

Die geschlossene Welt der Kunst, welche zu ihrer Entwickelung reifer Gedanken und durchsichtiger Formen bedarf, in dem mit stofflichen Interessen gemischten Pathos eine zweifelhafte Förderung findet, verdankt den revolutionären Festen keinen nennenswerthen Gewinn. Sie boten dem einzelnen Künstler einen erwünschten Anlaß, seine Gewandtheit im Arrangiren und Gruppiren zu zeigen, sie beschäftigten die Bildhauer und gestatteten ihnen das sichere Auge und die kecke Hand zu probiren. Binnen der kurzgesteckten Frist von einigen Tagen große Gruppen, kolossale Statuen wenigstens scheinbar zu vollenden, ist eine nützliche Uebung, bei der Vergänglichkeit des Materiales — Gyps und Leinwand — freilich auch oft eine beklagenswerthe Kraftverschwendung. Ob wir übrigens viel daran verloren haben, daß z. B. die Statue der Natur, ganz und gar in ägyptischen Formen gehalten, nicht in Erz verewigt wurde, steht dahin; gewiß ist, daß durch die Sitte patriotischer Feste, durch die Vermengung aller Kunstgattungen bei denselben keineswegs eine neue Kunstepoche eingeweiht wurde.

Eine noch größere Enttäuschung harrt des Forschers, wenn er in der zuversichtlichen Hoffnung auf eine reiche Ausbeute den Caricaturenschatz der neunziger Jahren zu heben sich anschickt. Scheint doch kaum irgend ein anderes Zeitalter die Bedingungen zur Blüthe der Caricaturzeichnung in gleichem Grade zu besitzen wie die französische Revolutionsperiode: das lebendige politische Interesse, die unaufhörlichen Parteikämpfe, der rasche Wechsel des Sieges, die Ungebundenheit der Meinung und des Ausdruckes und endlich die in Künstlerkreisen verbreitete Ueberzeugung, daß

sie gleichfalls berufen sind, für die Sache der Freiheit zu wirken. Es fehlte doch gewiß weder an Gegenständen für die Caricatur noch an der ätzenden Schärfe der Phantasie, um jene herauszugreifen und zu verkörpern. In welchem Maße rege politische Kämpfe die Kunst der Caricatur begünstigten, lehrt Englands Beispiel. Zu derselben Zeit, als in Frankreich die revolutionären Bewegungen sich vollziehen, steht in London die politische Caricatur in höchster Blüthe. Rowlandson, Sayer und vor Allen Gillray sind ihre Träger. Welche Fülle von Motiven weiß Gillray der irischen Union, den ehelichen Trübungen des Prinzen von Wales, dem englisch-französischen Kriege, dem Streite zwischen Pitt und Fox zu entlocken! Man kann mitunter die Flüchtigkeit der Zeichnung, die Derbheit der Form geringer wünschen, die große Summe der Beischriften stört zuweilen die Deutlichkeit des Bildes, vor lauter Lesen kommt man nicht zum Sehen. Immer aber bleibt ein behaglicher Eindruck zurück, siegt die künstlerische Freiheit über die politische Tendenz und die bloße Parteisucht.

Unter ähnlichen Verhältnissen, wie sie zur Zeit der Revolution bestanden, errang auch in Frankreich später die Caricatur einen großen und wohlverdienten Erfolg. Vom polizeilichem Standpunkte unbedingt verwerflich, mit einer dauernden Staatsordnung unvereinbar, aufreizend und die Gewalt herausfordernd wie nur je eine Brandschrift, sind die Pariser Caricaturen in den ersten vier Jahren der Juliregierung doch bedeutsame Kunsterscheinungen, die Niemand, welcher die neuere französische Kunst gründlich begreifen will, unbeachtet lassen darf. Im Gegensatze zu den englischen Caricaturen holen sie gern pathetisch aus, und wissen dann nicht rechtzeitig in die humoristische Auffassung einzulenken. So ist z. B. Louis Philipp als Kain einfach ein nächtliches Schauergemälde. Oft liegt die größte Bedeutung in der Legende und erscheint das Bild nur als die Illustration des Wortwitzes z. B. in der Charge, wie Louis Philipp auch seinen Beitrag zur Subskription für Laffitte mit den Worten spendet: „Voilà cent sous, rendez-moi cinq francs,“ oder in dem Bilde, welches Mr. Thiers als Napoleon en miniature darstellt mit der Erklärung: Mr. Thiers ainsi appellé parcequ'il ne fait pas la moitié d'un grand homme.“ Wenn aber auch die französischen Caricaturzeichner zuweilen die Grenze der Caricatur nach oben und unten

überschreiten, bald zu ernst pathetisch auftreten, bald in die gemeine Denunziantenrolle fallen, so fehlt es doch auch nicht wieder an Beispielen, wo sie gerade durch den Anschlag eines humoristischen Tones eine mächtige Wirkung erzielen. Ein Bild allein sei angeführt, in welchem die Knebelung eines Aprilgefangenen durch die Mitglieder der parteiischen Pairskammer geschildert wird, mit der Unterschrift: „Vous avez la parole, expliquez-vous!“ Die reichste Fundgrube für den wahren Bildwitz bot ihnen die Birne, die typisch gewordene Caricatur des Julikönigs.

Es mußte die Birne jedem Beschauer den Kopf und die Züge Louis Philipp's verrathen, aber dennoch der Künstler das Recht behalten, vor Gericht die unmittelbare Porträtähnlichkeit bestreiten zu können. Die Gefahr zu umgehen, den Gerichten ein Schnippchen zu schlagen, wetteiferten die Zeichner in tausend geistreichen Einfällen, überboten sie sich in toller Laune. Kaum eine Variation läßt sich denken, die sie nicht angeschlagen und durchgeführt hätten, und wenn in einer Caricatur dargestellt wird, wie eine ehrsame Hausmeisterin jugendliche Genies, welche die Königsbirnen groß und klein an die Wand malen, mit den Worten verjagt: „Voulez vous aller faire vos ordures plus loin, polissons,“ so ist das eine treffliche Selbstpersiflage und gleichzeitig die giftigste Verspottung des Bürgerkönigs. Unerschöpflich sind sie auch im Parodiren bekannter Bilder. Lionardo's Abendmal, die Assumption, Belsazar u. s. w. werden benutzt, um der unerbittlichen Feindschaft gegen die monarchische Ordnung und ihren Vertreter den schärfsten Ausdruck zu geben.

Vergebens sucht man in den Sammlungen revolutionärer Caricaturen aus den Jahren 1790 bis 1795 nach ähnlichen Leistungen, obgleich kurz vor dem Ausbruch der Revolution die Caricaturen, welche die Moden, den amerikanischen Krieg, den Magnetismus, die Erfindung des Luftballons durch die Hechel zogen, eine glänzende Entwickelung des Bildwitzes versprachen. So lange noch der Kampf zwischen den drei Ständen, der Aristokratie, dem Clerus und dem tiers état unentschieden wogte, bewahrte die Phantasie noch eine gewisse Frische, die Darstellung den künstlerischen Anstand. Das „Gestern und Morgen“ des dritten Standes — gestern mußte er sich die Last der Aristokratie und des Clerus auf die Schultern laden lassen, morgen wird er jenen die Rolle

des Trägers überlassen, das Begräbniß des „très-haut, très-puissant et très-magnifique clergé“ und des Monseigneur des Abus u. s. w. sind artige Einfälle, aber schon Mad. de Polignac, welche einen Wolf — den Wolf der Aristokratie — an ihrem Busen nährt, während ihr eigenes Kind verschmachtet, ist brutal, und trivial die Schilderung des Prälaten, der eine Abtei und ein Priorat erbricht, oder des Clerus, der unter eine Presse gebracht und sein Reichthum von sich zu geben gezwungen wird. Die Brutalität und Trivialität der Caricaturen machen dann rasche Fortschritte.

Die Aufhebung der Klöster wird durch nackt obszöne Bilder verewigt, die Bulle des Papstes gegen die Angriffe auf die Kirche mit geringem Aufwande an Geist durch den Papst, der mit Seifenblasen (bulles de savon) sich unterhält, verspottet. Die mißlungene Flucht des Königs inspirirte einen Zeichner zu dem Bilde, die „Rückkehr der Schweinefamilie in den Stall,“ die Verhaftung der königlichen Familie gab Anlaß zu der Caricatur: die Menagerie im Temple. Marie Antoinette hier als Wölfin, ein anderes Mal als Pantherthier, ihre Kinder als Wolfsbrut kann man keine Satire, sondern nur einen roher Schimpf nennen. Gerade so bettelarm an Witz übrigens wie die republikanische Partei erscheinen auch ihre Gegner. Die royalistischen Caricaturen auf Lafayette, Coco-Bailly, das aus einem Misthaufen hervorgegangene Ministerium Roland, die aufthauende Nation — sie ist aus hartgewordenem Unrath gebildet und wird von den Strahlen des Königthums verzehrt, — Ludwig XVI im Käfig, eine Anspielung auf seine Unfreiheit u. s. w. zeichnen sich vor den revolutionären Spottbildern weder durch geistreicheren Inhalt, noch durch ein witzigeres Formenspiel aus.

Es fehlte eben rechts und links an der gesunden Grundlage für die Caricatur, die keineswegs in der bloßen Licenz ihre Wurzeln besitzt, vielmehr erst durch die Achtung der Gesetze öffentlicher Sittlichkeit auch für sich die volle Freiheit sich erobert. Die Caricaturenzeichner nach der Julirevolution vertraten die Rechte einer unterdrückten Partei und kämpften gegen einen mächtigen Feind, dem sie nur die Rechte eines Usurpators einräumten. Je herber ihre Angriffe, desto bewunderungswürdiger ihr Muth, da sie keineswegs auf Straflosigkeit rechnen durften; außerdem

verloren sie nicht die Hoffnung auf den schließlichen Sieg, und hielten sich auf diese Weise den Zugang zu einer humoristischen Auffassung offen. Vollends Gillray schloß sich niemals so blind einer politischen Partei an, daß er sich darüber seine künstlerische Freiheit verkümmert, er haßte niemals Fox so blind, daß er auf die Verspottung Pitt's verzichtet hätte. Während der französischen Revolution wüthet die Caricatur gegen einen ohnmächtigen, wehrlosen Feind, sie theilte Schläge aus, ohne das Recht der Gegenwehr anzuerkennen. Diese Brutalität macht die im Interesse der terroristischen Partei gezeichneten Spottbilder ungenießbar. Es bezeichnet die Unfreiheit, welche damals herrschte, daß sich schon unter den Zeitgenossen die Sage ausbilden konnte, ein Caricaturzeichner, Namens Hercy, habe die Kühnheit Robespierre zu verspotten, unter der Guillotine gebüßt.

Nicht der Inhalt der revolutionären Caricaturen allein erscheint übrigens tadelnswerth, auch die rein formellen Eigenschaften verdienen geringes Lob. Kaum ein Spottbild kann genannt werden, welches künstlerisch durchgeführt wäre, aus der Zeichnung und nicht aus der Unterschrift das größere Interesse schöpfte. Das ist um so auffallender, als sich namentlich der Conventsregierung ästhetische Aspirationen keineswegs absprechen lassen. Häufiger als man gewöhnlich annimmt, beschäftigte sich die letztere mit künstlerischen Angelegenheiten. Eine lange Reihe von öffentlichen Denkmälern wurde 1793 dekretirt; ein Monument sollte für die Kämpfer des 10. August errichtet, auf verschiedenen Plätzen von Paris Statuen der Freiheit, des Volkes, der Natur und der Philosophie aufgestellt, ein Tempel der Egalité gebaut werden. An die Maler erging die Aufforderung, nach ihrer freien Wahl die hervorragendsten Ereignisse der Revolution zu verherrlichen, den Bildhauern wurden Entwürfe zu republikanischen Bronze- und Marmordenkmälern aufgetragen. Das geschah unter dem Drucke terroristischer Gewalt, zu einer Zeit, wo eigentlich alle menschlichen Empfindungen und idealen Regungen abgestorben schienen. Daraus kann man schließen, welche Hoffnungen man in den ersten Jahren revolutionärer Begeisterung hegte, welche Pläne man der Verwirklichung nahe glaubte.

Als Gossuin (26. Oct. 1792) im Convente den Antrag stellte, den tapferen Vertheidigern von Lille eine Ehrenfahne zu

widmen, protestirte David gegen ein so vergängliches Geschenk. Nach dem Muster der Aegypter empfahl er eine Pyramide oder einen Obelisk von Granit zu Ehren der Liller Bürger und der gleich patriotischen Einwohner von Thionville zu errichten. Das Material zum Sockel und zu den Ornamenten sollte von den Trümmern der zerschlagenen Königsstatuen genommen werden.

Er schlug ferner die Prägung von Medaillen zum Andenken an die ruhmvolle Vertheidigung von Lille und Thionville vor und verlangte, daß Medaillen zur Erinnerung an alle vergangenen und künftigen Großthaten der Republik geschlagen würden. Gerade so verfuhren auch die Griechen und Römer, welche durch historische Medaillen nicht allein das Gedächtniß großer Ereignisse und berühmter Männer lebendig erhielten, sondern gleichzeitig auch in jenen anschauliche Zeugnisse der künstlerischen Entwickelung besaßen. Und da Lille und Thionville halb zerstört sind, so wäre es am besten, die Städte nach einem neuen Plane wieder aufzubauen, welcher den patriotischen Künstlern reiche und wohlverdiente Beschäftigung verspräche. David sprach ganz im Sinne des Conventes, der von diesem Augenblicke an keinen anderen Berichterstatter in künstlerischen Angelegenheiten duldete, als David, er sprach aber auch vollständig nach dem Herzen seiner Fachgenossen, die mit ihm den Haß der vergangenen Kunst und die überspannte Hoffnung auf das unmittelbare Hereinbrechen des Messiasreiches theilten. Selbst die hergebrachte Arbeitsweise, so daß die Persönlichkeit des einzelnen Künstlers in seinen Werken den vollen Ausdruck findet, glaubten sie gegen die Vortheile der Association gefahrlos aufgeben zu können.

Achtzehn Bildhauer vereinigten sich (August 1791) zur Ausführung eines Riesendenkmales auf dem Marsfelde. Es sollte aus einer 170 Fuß hohen Triumphsäule bestehen, um welche sich neun Reliefbänder schlingen. Die Statue der Freiheit krönt die Säule, allegorische Bilder der Constitution zieren den Sockel, der überdieß von den Bildsäulen der vier um die Freiheit bestverdienten Philosophen umgeben war. An kühnen Projekten, an mannigfachen weitaussehenden Plänen fehlte es nicht, selbst den guten Willen der Machthaber und Künstler darf man nicht bezweifeln. Wenn trotzdem die Wirklichkeit den gehegten Erwartungen schlecht entsprach, Alles nur bei dem Vorsatze und den

Entwürfen blieb, wenn man ähnlich wie der Correspondent in Bertuch's Modejournal von der monumentalen Kunst während der Revolutionsjahre bis zum Beginne des Directoriums sagen muß: vacat, so lag die Schuld daran außer an anderen Umständen, wie dem Geldmangel, dem betäubenden Sprudel der Ereignisse, die sich jagten und heute als fluchwürdig erscheinen ließen, was noch gestern die größte Begeisterung erregte, an der Unfähigkeit der Künstler, sich über die unmittelbare Gegenwart und ihre Tendenzen zu erheben.

Robespierre forderte in der Conventssitzung vom 28. Dezember 1793 David auf, die Anordnung für die Apotheose des jüngeren Barre, der in der Vendée unter den Streichen der Royalisten gefallen war, zu leiten. David willigte mit folgenden Worten ein: „Ich danke der gütigen Natur, daß sie mir einiges Talent verliehen hat, damit ich dasselbe zum Ruhm der Republik und ihrer Helden verwende, denn nur durch solchen Gebrauch gewinnt jenes Werth für mich." Patriotisch mag diese Hingabe sein, mit der Ruhe und dem feinen Formensinne eines idealisirenden Künstlers läßt sie sich aber schwer vereinigen, am wenigsten kann dabei ein wahrer, aufrichtiger Cultus der Antike bestehen, welche eine solche unmittelbare Verherrlichung der Gegenwart als eine stoffliche Verunreinigung der künstlerischen Ideen angesehen hätte, von ihrem Jünger zunächst die Fähigkeit, sich über das bloß Wirkliche zu erheben verlangt. Es war eben David und seinen Genossen während der Revolutionsjahre mit der Begeisterung für das Alterthum nicht Ernst; dagegen begrüßten sie in der That die Reproduktion der revolutionären Ereignisse als den dankbarsten Gegenstand künstlerischer Darstellung, und wenn sie nicht unter dem Einflusse vorgefaßter Theorien standen, lieferten sie harmlos Illustrationen und hielten, theilweise ohne es zu wissen und zu wollen, den naturalistischen Standpunkt fest.

Die Wachsfiguren kamen in die Mode. Curtius oder wie er ursprünglich hieß, Kreutz, eröffnete auf dem Boulevard du Temple ein Cabinet, in welchem alle Berühmtheiten des Tages mit schauderhafter Naturwahrheit in Wachs abgebildet waren: Voltaire und Rousseau, Necker und Franklin, der sterbende Mirabeau und Robespierre. Ihn übertraf noch Orsy im Palais

Egalité, indem er Gruppen in Lebensgröße: die Ermordung Lepelletier's oder Marat's darstellend, aus Wachs fertigte. Wachsbüsten gehörten auch zu dem gewöhnlichen revolutionären Festapparate und wurden im feierlichen Umzuge als Trophäen getragen. Wie auf dem Gebiete der Plastik die Wachsmasken, so spukte im Kreise der Malerei der Physionotrace, ein von Chrétien erfundenes Instrument, mit dessen Hilfe auf mechanischem Wege durchaus treue Porträts hergestellt werden konnten. Für diese trockenen und geschmacklosen Arbeiten darf man nun freilich nicht den Künstlern die Verantwortung aufbürden, sie würden aber schwerlich ihr Schmarotzerdasein gefristet haben, wenn sie nicht die Gunst der allgemeinen Kunstrichtung genossen hätten. In der That gehen auch zahlreiche ernste Künstler mit sichtlicher Vorliebe an die Illustration der Tagesbegebenheiten und fassen dieselben so geschickt und lebendig auf, daß man deutlich fühlt, sie finden sich in diesem Kreise vollkommen heimisch. Der Chronist der französischen Revolution kann kaum einen Vorfall nennen, der nicht auch im Bilde nachzuweisen wäre. Die bekanntesten Bilder dieser Art, die Radirungen des Duplessis-Bertaux, des „modernen Callot“ sind nicht immer die besten, Swebach des Fontaine's Schilderungen aus den Revolutionskriegen verdienen entschieden den Vorzug und auch sonst stößt man nicht selten auf einzelne Blätter, die einen frischen Blick und eine kecke Hand ihres Meisters verrathen. Immerhin darf der Schluß gezogen werden, die positive Seite der Revolutionskunst liege in diesen naiven Schilderungen des Selbsterlebten und unmittelbar Geschauten, keineswegs aber, wie es die revolutionäre Kunsttheorie wollte, in der Reproduktion der Antike. Die Einbildungskraft kann sich mit citirten Geistern vergnügen, die wirkliche Künstlerphantasie bedarf kräftigerer Nahrung. Ein Ueberblick der plastischen Leistungen während der Revolutionsjahre straft unsere Behauptung nicht Lügen. Wie ungleich gelungener erscheinen die Porträtbüsten Lepelletier's und Chalier's, die Statuen Barnave's von Beauvallet, die Büste Goujon's von Michalon, jene Vergniaud's von Cartellier als die aufgedunsenen Sinnbilder abstrakter Begriffe, mit welchen sich sonst die Bildhauer plagten.

Selbst Jacques Louis David, der bereits vor der Revolution die antiken Geleise betreten hatte, unterbricht die eingeschlagene

Richtung, wird in den Revolutionsjahren ein Illustrator in großem Stil, und huldigt dem früher verpönten Naturalismus. Auf die Horazier, den Tod des Sokrates, Brutus und Paris und Helena, die Werke der achtziger Jahre, folgen 1790 das Bild Ludwig XVI, welcher in der Nationalversammlung die künftige Constitution zu lieben und zu beobachten verspricht, dann der berühmte Schwur im Ballhause. Wenn hier die theatralische Haltung der einzelnen Figuren, die Einförmigkeit in der Zeichnung der Körper, die ursprünglich nackt angelegt waren und erst später in die Kleider gesteckt werden sollten, offenbaren, daß der Künstler noch nicht vollständig mit seiner Vergangenheit gebrochen hat, die Behauptung der Enthusiasten erklärlich machen, David habe in seiner Ballhausszene patriotischen Schwung, das Studium der Antike mit lebendiger Naturwahrheit vereinigt, so zeigen David's Werke aus dem Jahre 1793: Lepelletier auf dem Todtenbette, der ermordete Marat und der todte Barre seine gänzliche Hingabe an naturalistische Anschauungen. Insbesondere Marat's Bild wirkt nicht allein durch die ungemilderte bis zur äußersten Schärfe durchgeführte Wahrheit der Schilderung, sondern auch durch die ausschließliche Benutzung des Colorites als Ausdrucksmittel naturalistisch. „Das Volk verlangte den Ermordeten zurück, wollte die Züge des treuesten Freundes wiedersehen, es rief mir zu: David, ergreife deinen Pinsel, räche Marat, auf daß die Feinde erbleichen, wenn sie die verstörten Züge des Mannes, der ein Opfer seiner Freiheitsliebe geworden ist, gewahren. Ich vernahm die Stimme des Volkes und gehorchte ihr.“ So sprach David in der Conventssitzung (14. Nov. 1793), als er das Bild des Ermordeten der Republik zum Geschenke darbot. Auf ein grausenerregendes Bild hatte er es abgesehen, in krasser Wahrheit wollte er das furchtbare Ende des Volkstribuns schildern, das Blut sollte zum Himmel schreien, die fahlen Züge des Ermordeten zur Rache auffordern. Seine Absicht gelang vollkommen. Nackter kann man das Schreckliche nicht darstellen, packender und treuer eine Gräuelszene nicht wiedergeben, als es David in seinem Bilde that. Wir befinden uns in der wirklichen Wohnung Marat's. Die kahlen Wände, die ungehobelte Diele, der aus einer Kiste improvisirte Schreibtisch, Alles zeigt uns die Dürftigkeit, die Marat während seines Lebens zur Schau trug. In

der Badewanne liegt der eben erst kalt gewordene Leichnam. Nur der nackte Oberkörper und der Kopf mit einem schmutzigen Tuche umhüllt, auf die rechte Schulter gesunken, sind sichtbar, die eine Hand, auf den Deckel der Badewanne niedergefallen, hält noch krampfhaft ein Papier fest, der andere Arm hängt schlaff und todt auf die Erde herab. Der häßliche Kopf Marat's, genau nach der Natur gezeichnet, erscheint noch widerlicher durch die halbgeschlossenen Augenlider, die im Todeskampfe verzogenen Mundwinkel. Die klaffende Wunde in der linken Brust, aus welcher Blut rinnt, bringt die Mordszene unmittelbar in die Erinnerung zurück. Wie der revolutionäre Fanatismus David zu der naturalistischen Auffassung geführt hatte, so offenbarte er ihm das rechte Mittel, den in der bloßen Zeichnung gemein wirkenden Gegenstand künstlerisch zu heben. Ganz gegen seine frühere und spätere Gewohnheit greift hier David zum Colorit, um durch dessen Zauber die brutale Wirklichkeit zu mildern. Das Licht fällt seitwärts von oben auf den Leichnam, hebt Kopf und Brust kräftig hervor, während alle übrigen Theile des Bildes in der Dämmerung bleiben. Selbst in der Färbung des Fleisches steht das Bild unter David's Werken einzig da, als ob David niemals sein malerisches Ideal in colorirten Reliefs erblickt hätte. Mit Recht findet David's Biograph in den revolutionären Bildern desselben „eine Rückkehr zur Naivität" und erkennt in ihnen als die wichtigsten Eigenschaften des Künstlers „energische Wahrheit und Fülle des Ausdruckes" ausgeprägt, wie denn überhaupt David's Marat vortrefflich sich eignet, sowohl das gangbare Urtheil über des Mannes Stellung und kunsthistorische Bedeutung zu berichtigen, als auch den unmittelbaren Einfluß der Revolution auf die Kunst genauer zu bestimmen und fester zu begrenzen. Er darf nicht abgeleugnet werden, er zeigt sich aber nicht in dem wiedererwachten Cultus der Antike, sondern in dem überraschend plötzlichen Auftauchen eines naturalistischen Elementes. Das letztere hält nicht vor, die Antike macht sich als Muster in Mode und Kunst scheinbar ausschließlich geltend, doch erst nachdem die Schrecken der Revolution gebannt sind, nach den Tagen des Thermidors und besonders seit dem Beginne des Directoriums.

Die Zeitgenossen wissen nicht genug von der Lebenslust und dem schrankenlosen Genußtriebe zu erzählen, welcher sich der Fran-

zosen nach dem Untergange der Terroristenpartei bemächtigte. Der Patriotismus, in Wahrheit auf die Unterdrückung jeder menschlichen Regung hinauslaufend und den Verzicht auf alle persönliche Freiheit bedeutend, wurde nur als eine unerträgliche Last empfunden und kurzweg verbannt. Die Jugend, die Weiber, die Vergnügungssüchtigen, die Freunde des fröhlichen privaten Daseins, Alle erhoben sich, um ihre Rechte geltend zu machen. Mit derselben Leidenschaft, mit welcher man kurz vorher alle Kräfte dem Gemeinwesen widmete und die Hingabe an die Republik als den einzig wahren Lebenszweck empfahl, wurde jetzt dem „Plaisir" gehuldigt. Le peuple s'amuse kann man den Jahren nach dem Thermidor als Motto voransetzen. Das Volk will sich unterhalten, um jeden Preis, auf jede Art. Paris tanzt, Paris besucht die Komödie, Paris spielt, Paris liebt. Die materielle Noth ist groß: um so triftigeren Grund hat man, sich zu zerstreuen und sich zu betäuben. Die finanziellen Wirren steigen, die Entwerthung der Assignaten nimmt zu: um so leichteren Sinnes kann man sie losschlagen. Die Regierung wird immer schwächer und verächtlicher: um so geringere Ursache hat man, sich um den Staat zu kümmern, höchstens daß man sich auf Kosten desselben, so lange es geht, vergnügt. Die Erinnerungen an die Annehmlichkeiten der guten alten Zeit werden wieder lebendig, die Salons öffnen sich, die Frauen werden wieder beachtet. Aber nicht ungestraft hatten die Menschen die Zeit des Schreckensregimentes durchgemacht. Ein brutaler Zug klebt ihnen auch nach dem Thermidor an; gewaltsüchtig, unduldsam treten sie auf, auch wenn es sich um das bloße Privatvergnügen handelt; sie möchten jetzt die ganze Welt zur Berauschung der Sinne zwingen, wie sie dieselbe zuvor zur republikanischen Tugend, zu politischem Hasse nöthigen wollten. Die lange Enthaltsamkeit lockte nicht allein zu Uebertreibungen — man konnte sich nicht hastig und tief genug in den Wirbel des Genusses stürzen — sie stumpfte auch die feineren Empfindungen ab, und verwischte, den Begriff der Egalité auf das ästhetische Gebiet übertragend, die Unterschiede zwischen dem Anständigen, Anmuthigen, Formschönen und dem Frivolen, Derben, Auffallenden und Schreienden.

Im modischen Treiben offenbart sich am deutlichsten der Wechsel der Sitten und Anschauungen. Man glaubt gewöhnlich,

mit dem Worte Graecomanie den Charakter der ersteren ausreichend bestimmen zu können. Nun ist es zwar wahr, daß seit 1794 die Nachbildung der griechischen Tracht wiederholt empfohlen wurde, auch das modische Costume einzelne Züge der letzteren entlehnte, man darf aber ebenso wenig behaupten, daß mit der Aufzählung der nach der Antike geformten Kleidertheile das Trachtenbild vollendet sei, als der Meinung huldigen, daß das Gräcisiren stets lautere ästhetische Wurzeln habe und erst im Verlaufe der Revolution geboren sei. Zunächst ist die männliche Tracht von jedem Anklange an die Antike frei zu sprechen. Wer die Kleidung der Muscadins oder Incroyables gezeichnet hat, wollte, wie richtig bemerkt worden, im Namen der Buckligen Rache nehmen. Enge Pantalons, drei Westen über einander, die eine kürzer als die andere, ungeheure Cravatten, hinaufgezogene Rockkragen, die Haare gleich Hundeohren frisirt, ein mächtiger Knüppel in der Hand, bilden das Rezept zu einem stutzermäßigen Auftreten, oder wie ein gleichzeitiges Couplet den Incroyable schildert:

Le dos rond et l'habit carré,
Marchant quand son pantalon prête.
Si sa cravatte eut moins lié
Son col, son menton, sa figure,
Peut-être qu'il verrait que son pied
N'est pas dans la chaussure.

Carl Vernet hat übrigens durch seine Caricatur auf die Incroyables 1797 die letzteren so bekannt gemacht, daß der Beweis, mit nachgeborenen Griechen hätten dieselben nichts gemein, wohl nicht geführt zu werden braucht.

In Bezug auf die Frauenkleidung geben die Modenjournale (Ende 1795) folgende Vorschriften: Unterröcke werden wo möglich gar nicht getragen, das aus feinem Linnenstoff gefertigte Kleid darf nur wenige Falten werfen, die dann nur vorwärts fallen, es wird stark ausgeschnitten, hoch, unmittelbar unter dem Busen gegürtet, rückwärts gegen die Schultern stark zusammengezogen, ist im Rücken schmal und rund geschnitten, und besitzt ganz kurze, gefütterte Aermel. Als im Jahre 1796 der Salon eröffnet wurde, richteten sich die Augen des Publikums weniger auf die aufgestellten Kunstwerke, als auf Madame Tallien, welche die günstige

Gelegenheit benutzte, ihre eigene Person zu exponiren. Ihre Tracht beschreibt ein Correspondent des Bertuch'schen Journales mit diesen Worten: „Das Costum der reizenden Cabarrus-Tallien war in der That sehr einfach: Eine weiße Musselindraperie, eine Tunika von neuestem Ausschnitte, nachlässig bedeutend über die schönen Formenumrisse geworfen, die sich überall so deutlich als möglich ausdrückten, eine schwarze Perücke, halb aufgekräuselt, als wenn vor einer Stunde ein Schwamm darüber geführt worden wäre und ein Shawl Couleur Fifi oder Scheuchgelb." Als das deutlichste Zeichen des klassischen Geschmackes in der Tracht gilt die kurze Taille. Diese ist aber keine Schöpfung des französischen Modegenius, sondern wurde aus England verpflanzt, wo sie bereits 1793, freilich in Verbindung mit den berüchtigten ventres postiches beliebt war. Uebertriebene höfische Devotion soll angeblich diese Mode begründet haben. Die Herzogin von York befand sich in gesegneten Umständen, ihr gleich zu scheinen, hielten alle Damen für loyale Pflicht. Gerade so wurden auch 1794 in Paris die Titusfrisuren unter den Royalisten heimisch, keineswegs aus reiner Formfreude, sondern weil man Ludwig XVI. mit dem Sohne Vespasians zu vergleichen liebte und der Tituskopf dann gleichsam ein politisches Programm vertrat.

Man lernt überhaupt den Gräcismus in der Tracht von einer unerwarteten Seite kennen, wenn man den Motiven, die ihn hervorriefen, die Umstände die ihn begünstigten, nachforscht. Die Tanzwuth, welche gleichzeitig herrschte, übte nicht geringen Einfluß auf die Kleidung, der Walzer triumphirte in Paris:

Walse! danse delicieuse,
La plus favorable à l'amour,
Où dans une étreinte amoureuse
J'osais embrasser le contour
Le doux contour d'un sein d'albâtre!

Ein offenes Geständniß, daß man im Walzer nur den sinnlichen Reiz liebte, liegt in diesen Versen vor, wie in der Definition des Tanzes, er sei dazu da „s'embrasser, se presser, s'entrelacer." Natürlich, daß man von der Kleidung Alles wegwarf, was den Tanzrausch hindern konnte, einer Tracht den Vorzug gab, welche die Sinne kitzelte. Selbst der leidenschaftlichste Gräcist, Amaury Duval, der den Männern Hut, Hosen und

Stiefel verweigerte, nur ungern das Hemd zugestand, Tunika, Mantel und Sandalen für hinreichend zur Bekleidung des Mannes erklärte, weiß in der „Décade" seine Costumereform nicht besser zu stützen als indem er — die Gefallsucht der Frauen, ihren Dienst im Tempel der Sinnlichkeit anruft. Eine aufgeschürzte Tunika empfiehlt er auch den Frauen. „Diese wird durch die Aufschürzung nur graziöser. Hat Euch die Natur ein schön geformtes Bein gegeben, warum wolltet ihr diesen Reiz verbergen. Ihr seid nur dazu geschaffen, daß ihr gefallt, nehmet also eueren Vortheil wahr." Der gangbaren Behauptung, das griechische Gewand bilde das Ideal der Frauentracht, kann man den richtigeren Satz entgegenstellen: die Nacktheit hielten die Modegöttinnen nach dem Thermidor für die schönste Kleidung. Die fleischfarbigen Tricots unter dem durchsichtigen Kleide, die Shawls, die bald blonden, bald schwarzen Perücken, die abenteuerlichen Hutformen, die grellen Farben schränken das griechische Element in der Frauentracht wesentlich ein, zeigen eine seltsame Mischung raffinirter Sinnlichkeit, mit Erinnerungen aus der „guten alten Zeit" als ihren wahren Typus.

Die Erinnerungen an die gute alte Zeit tauchen aber auch auf dem Gebiete der ernsten Kunst noch häufig auf. Zu nicht geringem Aerger der Jakobiner finden die Stiche nach Boilly, ganz und gar im Rococostile gehalten, großen Beifall und auch Prud'hon's Bilder, theilweise sogar erst in unserem Jahrhunderte geschaffen, der Verherrlichung der Liebe und des Lebensgenusses gewidmet, beweisen, daß die künstlerischen Anschauungen, welche vor der Revolution in Ehren gehalten wurden, sich nicht gänzlich verloren. Wenn seinen Venusbildern eine französische Miene vorgeworfen, er im tadelnden Sinne mit Watteau verglichen wurde, ohne daß man an Prud'hon's Talente zu mäkeln wagte, so lag darin nur das Eingeständniß, daß das Rococo im französischen Nationalcharakter tiefer haftet, als man gewöhnlich eingesteht. Auch die Wirkung, welche Gérard's berühmtes Bild Amor und Psyche (1797) übte — die Frauen schminkten sich weiß, um der zarten Psyche ähnlich zu erscheinen, — versetzt uns in die Zeiten, in welchen man mit der Antike zu spielen und sie für die Künste der Koketterie zu verwerthen liebte. Die große Masse der Maler proklamirte allerdings das gediegene ernste Griechenthum als ihr

Ideal. Aber auch hier darf daran erinnert werden, daß Regnault, Avril, Lebarbier, der vom Directoire die Einfuhr griechischer Modelle zur Auffrischung des Kunstgeschmackes verlangte, ihre Bildung dem Jahrzehnte vor der Revolution verdanken und auch David, als er nach längerer Pause seine Sabinerinnen malt, eigentlich nur zu dem Stile zurückkehrt, welchen er bereits vor der Revolution eingeschlagen hatte.

Erläuterungen und Belege.

Nähere Nachrichten über die Kunst während der französischen Revolution finden sich in folgenden Schriften:

Renouvier, histoire de l'art pendant la révolution. Paris 1863.

Challamel, histoire-musée de la république française. 2 tom. Paris 1858.

Edm. et Jules Goncourt, histoire de la société française pendant la révolution. Paris 1854.

Edm. et Jules Goncourt, histoire de la société française pendant le directoire. Paris 1855.

Mercier, Paris pendant la révolution, nouvelle édition. 2 tom. Paris 1862.

Le Moniteur Universel, (réimpression de l'ancien Moniteur). Paris 1840.

Bertuch und Kraus, Journal des Luxus und der Moden. Weimar 1789—1799.

London und Paris. (Zeitschrift). Weimar 1798 u. f.

S. 285. Jacques Louis David. Der Brief des Minister Roland, in welchem er dem Künstler eine freie Wohnung im Louvre zusagt, steht im Moniteur, 22. Oct. 1792 (Réimpr. XIV. p. 263). Man möchte an eine feine Ironie des Ministers glauben, wenn er, nachdem er die Bedeutung des Museums pomphaft geschildert — „ce Muséum doit être le développement des grandes richesses que possède la nation" —, das Beispiel der Griechen angerufen, am Schlusse folgende Consequenz zieht: „Vous demandez, monsieur, le logement qu'occupe un orfèvre; vous êtes peintre, vous avez une célébrité acquise; vous avez concouru à l'accroissement du Muséum, la patrie a droit d'exiger de grandes choses de vous: je vous accorde donc le logement qu'occupe aux galeries M. Menière, orfèvre."

S. 287. Die Wandelbarkeit des Urtheiles über die künstlerische Bedeutung der französischen Revolution bezeugt am besten Mr. Quatremère de Quincy, der 1791 versichert: „le régne de la liberté doit ouvrir aux arts une carrière nouvelle," und 1815 als Sekretär der königlichen Kunstakademie von der Revolutionskunst behauptete: „On essayerait inutilement, pour la gloire de l'artiste comme pour l'histoire des arts de cette époque, de retrouver quelques traces. Les années de la

révolution marquèrent une déplorable intervalle dans la région des beaux-arts.

S. 288. Abbildungen antikisirender Bauten aus den achtziger Jahren gibt die Description de Paris et de ses édifices par Legrand et Landon. Paris 1808. Zahlreiche Proben antikisirender Geräthe liefert Bertuch's Modejournal bereits in seinen ersten Jahrgängen.

S. 293. Das Bild des in den Genius der Freiheit verwandelten h. Nicolaus aus d. J. 1793 kann bei Challamel I, 502 nachgesehen werden.

S. 298. Die Todtenfeier Marat's im Bourg-Régéneré beschreibt ausführlich Challamel I, 449.

S. 301. Gillray's Caricaturen sind uns durch den Nachdruck in der Zeitschrift London und Paris zugänglich gemacht worden.

S. 311. Das Couplet über die Incroyables steht in Bertuch's Modejournal 1797 I, 95.

S. 312. Amaury Duval. Ueber die Kleiderreform, welche er in der décade philosophique vorschlug vgl. Renouvier p. 470 und Bertuch's Modejournal 1795 II, 372.

S. 313. Ueber Prud'hon handelt ausführlich Renouvier p. 91—122. Die Brüder Goncourt veröffentlichten über ihn in ihrer bekannten Manier eine Étude. Paris 1861.

10.

Die Wege und Ziele der gegenwärtigen Kunst.

Nichts ist so häufig als die Frage nach dem Werthe und nach der Bedeutung unserer Kunst, nichts so selten als die Uebereinstimmung in der Antwort. Bald eröffnet man derselben hoffnungsreiche Aussichten, bald spricht man von ihr mit gänzlicher Muthlosigkeit. Die Einen begrüßen in der gegenwärtigen Kunst den Beginn einer neuen mächtigen Blüthe, die Anderen behaupten ihr mühseliges Vegetiren, Jeder aber findet in einem anderen Umstande die Rechtfertigung seines Urtheiles. Einzelne Züge des modernen Kunstlebens wecken in der That einen guten Glauben. Von der sittlich veredelnden Kraft künstlerischer Anschauungen sind wir inniger überzeugt, als die früheren Geschlechter, wenigstens grübeln wir mehr über den wohlthätigen Einfluß der Kunst auf das nationale Dasein. Wir zählen die eifrige Kunstpflege zu den wichtigsten Culturaufgaben des Staates und hegen von unseren Fürsten die Zuversicht, daß sie ihre Beziehungen zur Kunst anders auffassen als der alte Rath von Nürnberg, der vom Schwedenkönige Gustav V um die Vermittlung bei dem Erwerbe von Kunstwerken angegangen, trocken erklärte, seine Sache sei die Handhabung der Gerechtigkeit und Obrigkeit, in allem Uebrigen möge man sich an die Kaufmannschaft wenden. Auch zur

Klage, es werde zu wenig gebaut, gemeißelt oder gemalt, ist kein Grund vorhanden. Städte werden erweitert, ganze Stadttheile neu angelegt und den Architekten als freie Objekte überliefert, plastische Monumente steigen aller Orten empor, Museen für die Sammlung auch moderner Kunstwerke werden errichtet; selbst der Spielteufel ist ein Kunstmäcen geworden. Lotterien zum Besten von künstlerischen Unternehmungen, bei welchen wieder Kunstwerke Gewinnste abgeben, gehören keineswegs zu den Seltenheiten. An Anerkennung und Anregung scheint es demnach nicht zu fehlen.

Dennoch wollen die Klagen nicht verstummen, daß die Kunst keinen festen Halt in unserem Bewußtsein besitze, daß sie von steten Gefahren bedroht sei und die Gewähr eines gedeihlichen Fortschrittes keineswegs biete. Die Künstler häufen Vorwürfe auf das Publikum, welches dem Kunstgenusse nicht den wahren Ernst, die reine Weihe entgegenbringt, sich gerade gegen die gediegensten Schöpfungen gleichgiltig verhält, die Meister vergißt, die Jünger nicht aufmuntert; aus den Volkskreisen schallt die Gegenanklage heraus, die Künstler halten sich von den markigen Interessen der Nation fern, leben eigenwillig in einer besonderen Welt, von der man weder daß sie schön, noch daß sie lebendig sei, behaupten kann. Wer trägt die Schuld? Wenn man auf die Künstler hört, ganz allein der prosaische, durch und durch nüchterne, auf den Erwerb lediglich bedachte Geist der Zeit, der immer mächtigere Amerikanismus, welcher die Muße des Kunstgenusses als Zeitverderb verdammt, im athemlosen Jagen und Rennen des Lebens Ziel erkennt. Und horcht man auf die Volksstimme, ausschließlich die Künstler, welche die Fähigkeit, uns anzuziehen und zu sich empor zu heben verloren haben.

Man kann es den Laien kaum verargen, daß sie mit einem gewissen Mißtrauen das künstlerische Treiben der Gegenwart betrachten und kleinmüthig in die Zukunft blicken. Sind sie doch in den letzten Jahren eigentlich nur um bittere Täuschungen reicher geworden. Fest begründet erschien noch vor einem halben Menschenalter die Herrschaft des Idealismus in Deutschland; als unerschütterlich wurde die Grundlage der belgischen Kunst gepriesen, denn sie wurzelte in der politischen Nationalität des Volkes, feierte mit der belgischen Freiheit denselben Geburtstag; überaus fruchtbar und entwickelungsfähig galt die französische

Kunst, bei welcher Formen- und Farbenreiz mit einer lebendigen Auffassung, mit dramatischem Interesse Hand in Hand ging. Man konnte höchstens darüber streiten, welcher Kunstweise die Palme gebühre; daß wir aber an der Schwelle des Messiasreiches stehen, wenn nicht gar schon das Innere desselben betreten haben, bezweifelte kein Verständiger. Und jetzt? Von der idealistischen Kunst in Deutschland wird höchstens noch rühmlich gesprochen, ihr thatsächlich eine heimische Stätte zu bereiten, daran denkt Niemand; die belgischen Künstler sind rathlos, ob sie von Paris oder von Deutschland ihre Inspirationen holen sollen; in Frankreich aber hat derselbe Giftstoff, welcher die geselligen Verhältnisse zerstört, das Theater und die schöne Literatur verpestet, auch die bildenden Künste bereits ergriffen, in den beliebten Bildern eines Baudry, Cabanel, Gérome u. A. die Demimonde auch in der Malerei triumphirend den Einzug gehalten.

Der Tod hat in den letzten Jahren eine reiche Beute gehalten. Rietschel, Cornelius, Delaroche, Delacroix, Horace Vernet, Ary Scheffer, Ingres, die Träger der stolzesten Namen, die Männer, auf deren Wirken wir am meisten bauten, sind rasch nach einander von uns geschieden. Es wäre unbillig, unmittelbaren Ersatz für diese Verluste zu fordern. Die Natur kann nicht jeden Tag einen großen Mann schaffen. Wohl aber durften wir ein Anknüpfen an ihre Thätigkeit, ein Fortgehen auf dem von ihnen gebahnten Wege hoffen, waren wir nicht darauf vorbereitet, daß das jüngere Geschlecht so unbedingt sich von allen Traditionen lossagen, in so schroffem Gegensatze sich bewegen werde. Es scheint fast, als ob auch die Kunst sich den schlimmen Einflüssen nicht völlig entziehen könnte, welche unser ganzes Leben bedrohen und das Dasein so wenig erfreulich machen. Wie wir in den Kreisen des öffentlichen Lebens zwar viele Ansätze zum Besseren, aber keine durchschlagende Kraft, bald verkehrte Ziele, bald untaugliche Mittel gewahren, wie überall die Furcht jede energische Thätigkeit hemmt, ein halbes Wollen und Können gebärt, die Zaghaftigkeit uns aus den schwankenden Zuständen zu nichts Festem und Gewissem kommen läßt, die Ueberzeugung von der Unhaltbarkeit der herrschenden Zustände gerade nur so stark ist, wie die Sorge, sie trotzdem zu conserviren, so tritt uns auch in der Welt der Künstler der Mangel an Sicherheit, an einem klaren

und einheitlichen Ziele in bedenklicher Weise entgegen. Die Verwunderung, daß man von dem Künstler verlangt, in einer Welt der Buckligen allein gerade zu stehen und gerade Gestalten zu schaffen, ist noch lange nicht das Schlimmste, was man als Antwort auf die Klage über die trüben Kunstverhältnisse der Gegenwart hört. Schlimmer ist die Resignation auf jeglichen Kunstgenuß, die man in weiten Kreisen antrifft, sogar sophistisch zu rechtfertigen sucht.

In den früheren Weltaltern durfte wohl die Kunst auf Geltung und Ansehen den Anspruch erheben. Wir, die über den sinnlich naiven Stundpunkt hinaus sind, können füglich derselben entbehren. Wie das Symbol zurücktritt, wenn sich der unmittelbare Begriff einstellt, die Zeichensprache unnütz wird, sobald das Wort gefunden ist, so verliert auch die Kunst, die scheinbare Vergeistigung des Natürlichen, den Werth, wenn wir den Geist selbst in seiner Tiefe erfassen. Man vergißt nur dabei, daß eine Entäußerung der Kunst dem Verzichte auf die Phantasiethätigkeit gleichkomme, daß das letztere aber einfach ebenso unmöglich sei, als wenn wir dem Empfinden und Wollen entsagen wollten. Die Phantasie ist an unsere Natur gebunden, ein unveräußerliches, unzerstörbares Seelenorgan, ganz abgesehen davon, daß man das Salz von unserer geistigen Nahrung streichen würde, wenn man die Phantasie aus der Reihe der thätigen Seelenkräfte ausmerzte. Müssen denn aber stets auch die bildenden Künste blühen und getrieben werden, wenn es sich um die Befriedigung unserer Kunsttriebe, um die Bethätigung der Phantasie handelt? Die alten Orientalen, die Aegypter miteingeschlossen, fühlten sich, so lautet die vorsichtigere Meinung, durch architektonische Werke befriedigt. Den Griechen war die plastische Kunst vorzugsweise an das Herz gewachsen, in den späteren Jahrhunderten herrschte die Malerei, für unsere Zeit erscheint die Musik als die dominirende Kunst, welche wir am besten verstehen, am unmittelbarsten genießen, in welcher wir unsere Empfindungen, den ganzen Gehalt unseres Lebens am reinsten verkörpert finden. Auf eine Abdankung des Auges zu Gunsten des Ohres zielt diese weit verbreitete, übrigens schon historisch unhaltbare Ansicht.

Irrthümlich behauptet man, einer so großen Gunst wie heutzutage hätte sich die Musik in keinem früheren Zeitalter er=

freut, eine so große Macht wie jetzt noch niemals entwickelt. Es ist wahr: keine Kunst kann sich mit ihr in der unmittelbaren Wirkung, in der Tiefe des ersten Eindruckes messen. Dieses Aufjauchzen unserer ganzen Natur, diesen Schmelz der Stimmung, dieses Auflodern des leidenschaftlichen Gefühles, diese unwiderstehliche Lust jetzt zu weinen, dann zu lachen, wecken nicht die bildenden Künste. Kaum die Poesie vermag die Tonleiter der Empfindungen von zarter Freude bis zum aufbrausenden Schmerz so rasch und so rein in uns zum Anklange zu bringen, als die Musik. Die Gewalt der Musik, die für den Augenblick des Anhörens nicht groß und zündend genug gedacht werden kann, findet aber ihre Schranken in der geringen Dauer ihre Wirkung. Wie das einzelne Musikwerk, sobald die sinnlichen Töne verhallt sind, zu leben aufhört, und erst durch eine neue Aufführung wieder zu vollem Dasein gelangt, so erscheinen die musikalischen Schöpfungen älterer Perioden überhaupt, die sich nicht dem unmittelbaren Genusse darbieten, todt. Und selbst wenn wir sie uns versinnlichen könnten, würden wir sie als unbedeutend und wenig sagend verurtheilen, da die Voraussetzung des Verständnisses, die gleichartige Empfindungsweise mangelt. Weder das anhörende Publikum, noch die ausführenden Künstler stehen mehr in ungetrübter Uebereinstimmung mit dem Componisten. Wenigstens von den ausführenden Sängern und Künstlern muß aber die letztere unbedingt gefordert werden. Sie sind nämlich nicht etwa wie die Kupferstecher bloße Reproduzenten, sondern Mitschöpfer des musikalischen Werkes, welches erst durch sie die vollkommene Wirklichkeit erlangt. Im Gegensatze zur Poesie, deren Macht am längsten dem Zeitenwechsel widersteht, wirkt die Musik momentan am großartigsten, so daß sie stets alle früheren Leistungen vergessen, künftige höhere kaum ahnen läßt; sobald sich aber die Ausdrucksweise unserer Empfindungen verändert hat, verfällt sie der Schattenwelt und geht ihre Gewalt auf das Gemüth verloren.

Wir sind daher im Rechte, wenn wir von unserer Musik das Beste denken und sie höher halten, als alle früheren Leistungen, sie würde ja sonst aufhören, auf unsere Empfindungen Einfluß zu üben; nur dürfen wir nicht vergessen, daß ältere Zeitalter das gleiche Recht besaßen und ausübten, daß auch ihnen die gerade herrschende musikalische Kunst als eine vollendete Of-

fenbarung erschien, und auch übersehen sollen wir nicht, daß trotzdem die anderen Künste blühten. Die Musik und die bildenden Künste kreuzen sich nicht in ihren Wirkungen. Erfahren unsere inneren Empfindungen durch die Musik ihre künstlerische Verklärung, so wird dadurch das Bedürfniß, auch die äußere Gestalt, Alles was als Bild und Geformtes unsere Augen trifft, in vollkommener Reinheit zu schauen, nicht beseitigt, nicht erfüllt. Das Gleiche gilt von der Poesie. Auch ihr glänzendster Aufschwung ersetzt nicht den Wohllaut der Formen und den sinnigen Reichthum des Schmuckes, den wir in unserer Behausung, in den Räumen, wo wir unsere Ideale bergen, zu erblicken wünschen, macht uns gegen die plastische und malerische Schönheit nicht gleichgültig. In der angeblich musikalischen oder poetischen Richtung unseres Zeitalters liegt also nicht das Hinderniß für die gedeihliche Entwickelung der bildenden Künste. Hemmen Schwierigkeiten ihren Weg, so müssen sie anderswo aufgesucht werden, zunächst in dem Emporkommen der Industrie, welche allerdings humane Zwecke fördert, aber durch die Massenproduction und den Triumph der Mechanik die Herrschaft des Geistlosen und Formleeren begünstigt, dann noch in einem anderen Umstande. An alten Gedankenreihen wird gerüttelt, ohne daß die Grundlage neuer Anschauungen schon feststeht; der Ballast alter Ueberlieferungen droht uns zu Boden zu drücken, und dennoch können wir uns derselben nicht leicht entschlagen; mit allen früheren Weltaltern fühlen wir uns geistig verbunden, von jedem derselben sehen wir uns als Erben an und trotzdem dürfen und wollen wir auf Originalität und frische Selbständigkeit nicht verzichten.

Die Größe dieser Schwierigkeiten soll man nicht unterschätzen. Sie entziehen uns die einheitliche gesättigte Bildung, die Ruhe und Klarheit der Anschauungen. Zum trübseligen Verzichte auf die künstlerische Thätigkeit bewegen sie uns aber so lange nicht, als nicht bewiesen wird, daß die Natur alt und müde geworden, wie keine Riesen so auch keine Genies zu schaffen im Stande sei. Wir haben viel gewonnen, wenn wir nicht zu dem Glauben getrieben werden, daß unter der Herrschaft moderner Bildung jede künstlerisch angelegte Persönlichkeit nothwendig und grundsätzlich verderbe. Das Gegentheil beweist der Lebenslauf dreier Männer, die wir gleichzeitig auch als Reformatoren unserer Kunst begrüßen.

In der Rettung unseres Glaubens an eine reine Kunst auch in unseren Tagen ruht vornehmlich die Bedeutung eines Asmus Jakob Carstens, eines Bartel Thorwaldsen und eines Karl Friedrich Schinkel. Sie sind trotz alledem und alledem große Künstler geworden, sie haben die Ungunst der Zeit und der Verhältnisse in herbster Weise erduldet, und blieben dennoch ihrem Genius treu, sie haben die höchsten Ziele der Kunst vor Augen gehabt, ja hohe Ziele auch erreicht. Wenn es Carstens möglich wurde, rein aus sich heraus die wahren Aufgaben der Kunst zu erfassen und durch sein Beispiel zu begründen, wenn Thorwaldsen nur der eigenen Natur folgend als wiedergeborener Grieche unter uns wandeln konnte, wenn Schinkel inmitten einer bureaukratischen Umgebung und trotz aller amtlichen Abhaltungen den Künstler stets hoch zu halten und das reichste Phantasieleben zu entwickeln im Stande war, so haben wir keinen Grund an unserer Zeit und ihrer Befähigung zu künstlerischem Schaffen zu verzweifeln.

Noth, Sorge und Kummer umschwebten den armen Carstens von der Geburt an bis zu seinem vorzeitigen Tode. In St. Jürgen bei Schleswig 1754 geboren, starb er vierundvierzigjährig an einem Lungenleiden 1798 zu Rom. Die Armuth in der Jugend, der Kampf mit widerwärtigen Verhältnissen ist keineswegs das besondere Schicksal des „kleinen Holsteiners“ gewesen. Er theilt das gleiche Loos mit gar vielen Künstlern. Wenn wir aber z. B. in der allerliebsten Biographie des Bildhauers Ernst Rietschel von Oppermann, einer Schrift, die als Hausbuch nicht genug empfohlen werden kann, von den Trübungen der Kindheit, von den Mühsalen der Jünglingsjahre lesen, so bricht doch mitunter ein Sonnenstrahl des Humors durch. Der jüngere Meister hat eine schwere Schule erfahren, eine herbe Erziehung genossen, von seinem Ziele aber wurde er doch nicht dauernd abgelenkt. Bei Carstens dagegen lernt man eigentlich nur die Tücken des Schicksals kennen. Mit 17 Jahren finden wir ihn als Lehrling bei einem Küfer in Eckernförde. Mit dem leidenschaftlichen Eifer, aber auch mit der rathlosen Verworrenheit eines Autodidakten entwickelt er hier sein angeborenes Kunsttalent und bemüht sich die Lücken seiner Bildung auszufüllen. Als er sich endlich von dem niedrigen Gewerbe losreißt und zweiundzwanzigjährig die Akademie von Kopenhagen aufsucht, rückt er seinem Ziele kaum

näher. Verkannt, gedehmüthigt, von den Lehrern abgestoßen, vermag Carstens nur durch ein krampfhaftes Festhalten an seiner Künstlerbestimmung die Muthlosigkeit zu bannen. Er wird trotzig und setzt an der Akademie den Weg des Autodidakten fort. Kein Zweifel, daß dieser Trotz, die Unlust, mit Anderen zu gehen, die nicht immer berechtigte Forderung, seine Selbstständigkeit unbedingt zu achten und seine Zwecke zu ehren, ihm die Fähigkeit verlieh, mit den herrschenden Fehlern gründlich zu brechen und als Reformator aufzutreten; doch läßt sich die Vermuthung nicht einfach zur Seite weisen, daß Carstens, hätte es das Schicksal nur ein wenig besser mit ihm gemeint, noch größere Erfolge erzielt, eine noch mächtigere, und namentlich auch eine mehr dankbare Wirksamkeit entfaltet haben würde. Als „Skizzirer" faßten ihn seine Kunstgenossen auf, nur im engen Fachkreise läßt sich sein Einfluß verspüren, der größeren Menge sind seine Werke, sogar sein Namen fremd geblieben und dennoch hat es zu allen Zeiten nur wenige Künstler gegeben, die so glücklich von der Natur begabt waren, Vollendetes zu schaffen und volksthümlich zu werden, wie Carstens. Denn seine Phantasie beherrschte das ganze Empfindungsleben von dem anmuthig Heiteren bis zum großartig Erhabenen, sein Formensinn war rein und glänzend, vollständig darnach angethan, in jedem Werke dem Beschauer eine wahre Augenweide vorzuführen.

Wäre er frühzeitiger nach Italien gekommen, — eine erste Reise 1783, mit der Unerfahrenheit eines Kindes angetreten, obgleich er damals schon beinahe dreißig Jahre zählte, führte ihn nur bis Mantua und zwang ihn zu rascher Umkehr, zur zweiten Reise setzte er 1792 den Fuß an, bereits den Todeskeim in der Brust — oder hätte ihn der Zufall in die Werkstätte eines Bildhauers gebracht, wer weiß, welche Wendung sein Schicksal und auch der Gang unserer Kunstentwickelung genommen hätte. Doch lassen wir das müßige Fragen und Rathen und halten wir uns an das, was Carstens wirklich gewirkt und angebahnt.

Den Nachdruck darf man bei Carstens nicht ausschließlich auf seine bekannte Vorliebe für die Antike legen. Zahlreiche Zeitgenossen theilten dieselben mit ihm. Ihn unterscheidet vorzugsweise ein vollendetes Verständniß des Plastischen, ein feines Gefühl für die einfache Formenschönheit. Gerade das letztere war, als er

auftrat, der Kunst beinahe völlig abhanden gekommen. Die Zopfkünstler malten nicht schlecht, in einzelnen Fällen sogar vortrefflich. Sie hatten noch mannigfache Kunstgriffe und technische Recepte überliefert erhalten, die seitdem verloren gingen, ihre Bildung ruhte noch theilweise auf einer handwerksmäßigen Grundlage und durfte sich einer tüchtigen technischen Schule rühmen.

In diesem Punkte überragen sie das spätere Künstlergeschlecht, das gar nicht selten nur eine dilettantenhafte Erziehung genossen hat und sich für viel zu vornehm hält, als daß es sich mit dem leidigen Handwerk, wenn auch nur als Grundlage des künstlerischen Schaffens, abgeben könnte. Unausstehlich und widerlich wirkt die Kunst des achtzehnten Jahrhunderts durch den Mangel an ernst wahrer Auffassung und durch die gezierten, verzwickten Formen, die sich weder naiv an die Wirklichkeit anschließen, noch von reinem idealem Sinne getragen auf die ewigen Grundformen menschlicher Erscheinungsweise zurückgehen. Dieses Uebel zu bekämpfen und zu beseitigen stand ein doppelter Weg offen. Man konnte den Gedankengehalt in den Kunstwerken stärken und vertiefen, schon an sich bedeutsame und anziehende Gegenstände zur Darstellung wählen, das Nationale und Volksthümliche betonen. Es wäre dadurch Ernst und Wahrheit in die Kunst gekommen, die Theilnahme weiterer Kreise, die gern am Stofflichen hängen bleibt, mehr nach dem Was als nach dem Wie der Schilderung fragt, gefesselt worden. Oder man setzte an die Stelle der conventionellen, flüchtigen und gezierten Typen wahrhaft ideale Formen, legte auf die Schönheit der Linien, die Vollendung der Gestalten den ausschließlichen Nachdruck. Dann mußte man freilich auf die unmittelbare Theilnahme des Volkes verzichten, warf aber in die engere Künstlerwelt selbst ein mächtiges Element der Bewegung und Entwickelung. Auch der erste Weg wurde frühzeitig versucht. Wir lesen in Wilhelm Tischbein's Biographie zum Jahre 1783: „Eins schwebte mir als würdiger Gegenstand vor, dessen Ausführung mir aber große Schwierigkeiten zu enthalten schien. Bilder, die auf den Geist der Deutschen wirkten, vaterländische Geschichten, wo Menschen von Edelmuth und Kraft Thaten vollbrachten, die würdig waren, als Muster zur Nachahmung im Bilde aufgestellt zu werden: solche Bilder, fühlte ich, müßte ich malen. Wenn ich mir auch selbst sagte, daß der Charakter haupt-

sächlich durch das Wort und die lebendige That gebildet wird, so hatte ich doch die feste Ueberzeugung, daß auch Bilder dazu beitragen könnten, die sich ebenso der Phantasie einprägen, wie das Wort dem Verstande; und wirkt nicht die Phantasie oft ebensoviel im Leben wie der Verstand?" Bei dem bloßen Vorsatze blieb es nicht. Tischbein hatte schon früher eine Zeichnung zu Götz von Berlichingen entworfen, die den alten Bodmer entzückte, auf römischem Boden vollendete er den Conradin von Schwaben und beschloß auch den „Doctor Luther, wie er mit seinen Gegnern disputirt" zu malen. Tischbein wurde bald von dieser Richtung abgelenkt, nachmals aber brach sie sich desto ungestümer Bahn. Ruht nicht, was wir mit dem vornehmen Namen historische Malerei zu bezeichnen lieben, auf derselben patriotischen Grundlage, ist nicht das stoffliche Interesse dabei geradezu in unserem Urtheile entscheidend? Ungefähr dieselben Gedanken, welche Tischbein umwebten, mochten wohl Lessing bewegt haben, als er nach den Hussiten- und Reformationsbildern ausgriff. Für Lessing war es ein glücklicher Griff, er brachte dem Düsseldorfer Meister, dessen Phantasie doch sonst weder durch große Formenfülle noch durch prächtigen Farbenreichthum auffällig glänzt, weittragenden persönlichen Ruhm. Denn zu seiner Zeit war die Sehnsucht nach patriotischen Stoffen, packenden Motiven im Volke ganz allgemein geworden. Als Tischbein lebte, empfahlen bekannte Verhältnisse wie in der Poesie, so auch in den bildenden Künsten die Flucht aus der Wirklichkeit und ließen für die Correctur des Zopfgeschmackes, für die Reform der Kunst, nur den zweiten Weg offen.

Carstens schlug ihn ein. Selbstverständlich mußte er sich dabei des antiken Formengerüstes bedienen. Es gibt für uns seit Menschengedenken keinen anderen und keinen besseren Regulator des Kunstsinnes als die Antike; sie allein zeigt uns durchsichtige Gedanken und gediegene schöne Formen, die Uebereinstimmung mit ihr verleiht uns allein die volle Sicherheit, daß wir auf dem rechten Wege wandeln. Doch würde man irren, wenn man Carstens nur den antiquarischen Enthusiasmus, wie er zu seiner Zeit namentlich die französischen Künstler beherrschte, zuschriebe, oder ihn in seiner Begeisterung für die Antike für alles Andere blind und befangen darstellte. „Ich habe die Kunstausstellung

auf der hiesigen französischen Akademie gesehen, schreibt er 1793 aus Rom an den preußischen Minister von Heinitz, aber gedankenlosere Malereien sind mir noch nicht vorgekommen. Es scheint diesen Künstlern nicht eingefallen zu sein, daß die Kunst eine Sprache der Empfindung ist, die da anhebt, wo der Ausdruck mit Worten aufhört. Alles Mechanische der Kunst verstehen diese Männer sehr gut, und es scheint, als ständen sie in der Meinung, daß die Kunst darin bestehe. Alle Nebensachen sind oft sehr schön, die Hauptsache aber schlecht. Ein hingeworfener Helm, Pantoffel, ein Fetzen Gewand, das über einen Stuhl hängt, ist oft so schön, ja zum Angreifen natürlich, daß man wünschen sollte, der Künstler möchte nie etwas anderes machen. Die Alten wahrhaftig große Maler wandten allen Fleiß auf die Hauptsache und behandelten die Nebensachen so, daß sie Ersterer nicht schadeten." In demselben Briefe, erst jüngst von Richard Schöne nebst anderen Materialien zu der Biographie des Künstlers in dankenswerther Weise veröffentlicht, schildert Carstens auch seine Reise von Berlin nach Rom. Dürer's Grablegung in Nürnberg, Holbein's Arbeiten in Basel gewinnen sein unbedingtes Lob. Das „sehenswürdigste in Absicht der Baukunst", was er in Mailand entdeckt, ist Filarete's Hospital, ein Backsteinbau, in dem sich bereits Gothik mit Renaissance mischt. „Alles an diesem großen weitläufigen Gebäude ist mit großer Weisheit gemacht. Ich habe mich nicht satt daran sehen können. Den Namen des Baumeisters, der wahrlich ein großer Mann war, habe ich nicht erfahren können. Wie ist doch in neuerer Zeit diese Kunst bis zum Kindischen, ja ekelhaften herabgesunken. Michael Angelo ist der Vater des schlechten Geschmackes in der Baukunst, der unter seinen Nachfolgern bis auf unsere Zeit sich immer verschlimmert hat. An den Werken der gothischen Baukunst erblickt man überall Genie. An den Werken der Neueren nur Regeln."

Die Antike war kein fremdes Gewand, in welches Carstens erst nachträglich und mechanisch seine Phantasiegebilde hüllt. Seine ganze Natur war plastisch angelegt, auch durch seine leisesten Empfindungen klingt jener unendliche Wohllaut, für welchen die Antike den höchsten und schönsten Ausdruck besitzt. Ihn führte innere Wahlverwandtschaft zur Antike, derselbe Grund, auf welchem auch

Goethe's Liebe zu Carstens ruht und wir gehen schwerlich irre, wenn wir dieselben Verhältnisse, welche die bekannten Wandlungen des Dichters vom Götz und Werther zur Iphigenie erklären, auch für Carstens Entwickelung — natürlich im engeren, bescheideneren Kreise — maßgebend halten.

Carstens Werke, einfache Zeichnungen mit der Feder, der Kreide, oder dem Röthel entworfen oder in Sepia ausgeführt, zuweilen flüchtig gefärbt, blenden das Auge nicht. Auch die Gegenstände nehmen unser unmittelbares Interesse nur selten in Anspruch. Wir wissen zuviel von der griechischen Religion, als daß wir uns an den sinnlich frischen Mythen noch rein und naiv erfreuen könnten. Ueberdieß scheint Carstens nicht einmal stets die rechte Auswahl der Mythen zu treffen, mehr seine zufälligen Lesefrüchte im Auge zu halten, als die wirkliche Bedeutung der dargestellten Szenen. Auch gegen die Forderung, daß der Künstler selbständig schaffen solle, machte er nach den gangbaren Theorien arge Verstöße. Er holt seine Motive direkt aus den alten Schriftstellern, nicht etwa vorzugsweise aus Homer, sondern auch aus Hesiod, Lucian, Apollonius, von seiner Vorliebe für Ossian, von seinen bedenklichen allegorischen Neigungen ganz zu schweigen. Und dennoch wird Niemand im Angesichte seiner Werke noch diese und ähnliche Vorwürfe wagen. Sie treten nicht allein als selbständige Schöpfungen auf, sie wachsen förmlich, je länger man sie betrachtet, und erscheinen immer vollendeter, je öfter der Blick zu ihnen zurückkehrt. Sie sind einfach, verzichten auf die wirkungsvollsten künstlerischen Reize; aber diese Einfachheit ist nicht Armuth, folgt nicht aus unzulänglichen Mitteln. Man glaubt sich vielmehr überzeugt, jeder weitere Strich wäre überflüssig gewesen. Sie bieten uns zunächst keine greifbaren, schon stofflich anziehenden und bekannten Schilderungen; man bleibt aber nicht neugierig bei der Frage, was wohl hier vorgestellt sei, stehen. Aus den Formen baut sich der Inhalt auf, man versteht den Gedanken, auch wenn man sich über die Namen und die näheren persönlichen Eigenschaften der dargestellten Personen nicht gleich aus Lucian und Apollonius vollkommen unterrichten kann. Es haftet das Auge mit Freude an dem Wohllaut der Linien, noch ehe die Bedeutung des Gegenstandes klar geworden ist und nach-

dem es denselben begriffen hat, verweilt es wieder mit Vorliebe bei den schönen Formen.

Auf diese Eigenthümlichkeit der Werke Carstens muß der Hauptnachdruck gelegt werden. Er gab die Kunst sich selbst zurück. Kein Zweifel, daß ein höherer Grad der Lebendigkeit zu erreichen ist, als sie Carstens Zeichnungen athmen und daß auf anderem Wege die Theilnahme des Volkes für die künstlerischen Schöpfungen rascher und kräftiger geweckt werden kann. Es bleibt aber die bis zur höchsten Täuschung getriebene Wahrheit, die glänzende Pracht und Mannigfaltigkeit der Schilderung, der Anruf des unmittelbaren Volksinteresses ein schlecht gesicherter Gewinn für die Kunst, so lange diese selbst in ihrem eigensten Reiche nicht frei herrscht, nicht die reine, ungetrübte Schönheit als ihr eigentliches Element erkannt hat. Der Künstler soll nicht etwa unpatriotisch wirken, absichtlich den Reizen der Wirklichkeit den Rücken kehren und sich in willkürlich ersonnenen Nebelgestalten seiner Einbildungskraft ergehen; ihm droht aber die Gefahr, in leidige Virtuosität zu verfallen, den Maßstab für das Große und Kleine zu verlieren, einer fremden Tendenz zu huldigen, wenn ihm Selbstachtung und Selbstgenügen unbekannte Ziele sind. Auf diese geraden Weges loszusteuern war besonders in einer Zeit nothwendig, welche, selbst nachdem sie ihrer falschen Richtung inne geworden war und den Werth der Antike für die Läuterung des Geschmackes erkannt hatte, doch sofort wieder sich auf Abwegen verlor, von der Nachahmung einzelner Äußerlichkeiten, von der bloßen Aufnahme griechischer und römischer Persönlichkeiten in den Darstellungskreis das ganze Heil der Kunst erwartete.

Carstens war von einem gewaltigen, in der Künstlerwelt seiner Zeit kaum erhörten Stolze beseelt. Als er den bekannten Streit mit dem Minister von Heinitz über das Maß seiner amtlichen Verpflichtungen auszukämpfen hatte, schrieb er aus Rom an denselben: „Uebrigens muß ich Euer Excellenz sagen, daß ich nicht der Berliner Akademie, sondern der Menschheit angehöre, die ein Recht hat, die höchst möglichste Ausbildung meiner Fähigkeiten von mir zu verlangen und mir ist es nie in den Sinn gekommen mich für eine Pension, die man mir auf einige Jahre zur Ausbildung meines Talentes schenkte, auf Zeitlebens zum Leibeigenen einer Akademie zu verdingen. Ich kann mich nur hier

unter den besten Kunstwerken, die in der Welt sind, ausbilden und werde nach Kräften fortfahren mich mit meinen Arbeiten vor der Welt zu rechtfertigen. Lasse ich doch alle dortigen Vortheile fahren und ziehe ihnen die Armuth, eine ungewisse Zukunft und vielleicht ein kränkliches hülfloses Alter bei meinem schon jetzt kränklichen Körper vor, um meine Pflicht gegen die Menschheit und meinen Beruf zur Kunst zu erfüllen. Mir sind meine Fähigkeiten von Gott anvertraut. Ich muß darüber ein gewissenhafter Haushalter sein. Damit wenn es heißt: thue Rechnung von deinem Haushalten, ich nicht sagen darf: Herr! ich habe das Pfund, so du mir vertrauet, in Berlin vergraben."

Aus diesen selbstbewußten Worten spricht ebensowenig wie aus den herben Urtheilen Carstens über seine Kunstgenossen eitler Hochmuth. Carstens durfte stolz auftreten und strenge sich äußern, da er mit sich selbst nicht minder strenge zu Gerichte ging und seinem Stolze, den er auch schaffend nicht bei Seite legte, die bedeutende Stellung in der Kunst, die Vollendung seiner Werke verdankte. Er macht nach keiner Seite irgend ein Zugeständniß, er verschmähte jedes Reizmittel, durch welches man die Gunst des Publikums gewinnt, dessen Erwartungen spannt, und dessen Urtheil vorweg gefangen nimmt. Keine schöne Einzelheit lockt uns, keine interessante, durch Neuheit oder Eigenthümlichkeit fesselnde Auffassung, kein Glanz und Prunk in der Schilderung, keine wunderbare Technik macht uns befangen. Jedes Werk tritt uns als ein fest in sich geschlossenes Ganze entgegen, gibt nur den einfachen Kern der Handlung oder der Situation, die verkörpert werden soll, schmucklos, ohne alles Beiwerk; aber gerade diese Nacktheit der Darstellung bildet die Größe seiner Werke, indem sie dem Künstler den Anlaß gab, die Gediegenheit seiner Gedanken, die vollendete Reinheit seiner Formen zu offenbaren. Es war ein stolzes Wort, das Carstens im Geiste unter jede seiner Zeichnungen schrieb: Mir genügt das Einfache und ich erreiche mit demselben mehr, als ihr anderen Alle mit euerem Aufputze und Flitter, das nur euere Schwächen decken soll. Es war aber auch ein wahres Wort. In der Kunst ist das Einfache das Schwerste und das Höchste. Zu jeder Zeit hätte das Festhalten an diesem Grundsatze Carstens zu einem bedeutenden Künstler erhoben, am Ende des achtzehnten Jahrhunderts wurde er dadurch zum Reformator,

da der Sinn für das Einfache, für die selbständige Wirkung des Künstlerischen frei von allen Nebenabsichten dem Geschlechte am meisten abhanden gekommen war.

Carstens wird bekanntlich eine nicht gewöhnliche plastische Begabung beigelegt. Er hat sich selbst das eine und andere Mal praktisch in der plastischen Kunst versucht. Eine Skizze in Thon, Herkules und der Centaur, wurde, wie der Alten'sche Catalog angibt, 1789 auf der Berliner akademischen Ausstellung von ihm vorgeführt und unter den Bewerbern für das Denkmal Friedrich des Großen 1798 finden wir auch seinen Namen. Er brachte 1791 ein Gypsmodell zur Ausstellung, und äußerte sich über seine Absichten dabei in folgender Weise: „Ich habe mir vorgesetzt soviel von der persönlichen Aehnlichkeit und charakteristischen Eigenthümlichkeit dieses Helden auszudrücken, daß er auch in seiner antiken Umkleidung dennoch kenntlich sei, ohne daß dadurch die Größe und Reinheit der Formen, die in einem Monumente dieser Art wesentlich erfordert werden, hintenan zu setzen sei." Gar manche der Carstens'schen Zeichnungen sehen sich an, als wären sie ursprünglich plastisch gedacht und erst nachträglich auf das Papier gezeichnet worden, jedenfalls ließen sie sich leicht in die plastische Form übertragen wie sie denn auch in der That Thorwaldsen mannigfach inspirirten. Der plastische Zug äußert sich in den geschlossenen Umrissen, in der Rhythmik der Bewegungen, in der klaren Deutlichkeit der einzelnen Formen. Als die glänzendsten Beispiele verdienen angeführt zu werden: Bacchus mit Amor, Ganymed's Entführung, die drei Parzen, die Geburt des Lichtes und vor allem die Gruppe der Nacht mit ihren Kindern: dem Schlafe und Tode im Schooße, deren anmuthige Schönheit und plastische Ruhe nur von wenigen Werken der neueren Kunst übertroffen wird. Aber noch in anderer Weise zeigt sich Carstens plastisch angelegte Natur.

Wenn man seine Thätigkeit überblickt, so fällt zuerst die Vielseitigkeit in der Wahl seiner Gegenstände auf. Die Alten, Dante, Milton, Ossian, Klopstock, Wieland und Goethe haben ihn gleichmäßig begeistert. Nur wenige Künstler können sich rühmen, einen so weiten Stoffkreis zu umfassen. Bei Carstens folgen unmittelbar aufeinander: Bilder aus Homer, Schilderungen nach Sophokles (Oedipus, von den Furien geplagt), Aristophanes (Sokrates philosophirt mit dem Bauer Strepsiades) und Lucian

(der Tyrann Megapenthes in Charon's Nachen), Illustrationen zu Dante's Hölle (Francesca da Rimini) und Milton's verlorenem Paradiese (Sturz der Engel), Zeichnungen nach Klopstock (Hermann von Thusnelda bekränzt) Wieland (Hüon und Scherasmin) und Goethe (Faust in der Hexenküche). Bewunderungswürdig bleibt sodann das vielgestaltige Wesen seiner Phantasie. Die holde Anmuth und die Seligkeit des stillen wonnigen Daseins zaubert Carstens ebenso lebendig vor unsere Augen, wie die Wuth kriegerischer Leidenschaften, den lauten pathetischen Ausdruck weiß er eben so trefflich zu verkörpern, wie die feinen, psychologischen Stimmungen, dem dramatischen Elemente wird er nicht minder gerecht, wie der tieferen lyrischen Empfindung. Kann man sich schärfere Gegensätze denken als die Ossian'schen Szenen und die Schilderung, wie Achilles seinen Streitgenossen zürnt oder Alcibiades beim Gastmale den Sokrates bekränzt, liegt nicht eine ganze Welt zwischen dem goldenen Zeitalter, wo nur Freude und Fröhlichkeit waltet, Groß und Klein, Alt und Jung dem süßen Lebensgenusse huldigt und dem wüthigen Kampfe des Achilles mit den Flüssen oder der bittern satirischen Schilderung, wie der reiche Tyrann Megapenthes sich gegen das Todesloos sträubt und von der Hohlheit alles irdischen Glanzes durch den höhnenden Schuster Mycill überzeugt wird?

Inmitten des stofflichen Reichthums und des mannigfaltigen Empfindungstones bleibt sich aber Carstens in einem Punkte treu; bei aller Verschiedenheit weht doch ein gemeinsamer Zug durch seine Schilderungen. Die einzelnen Gestalten sind in dem bestimmten Charakter, den sie darstellen sollen, vollkommen aufgegangen, nichts an ihnen erinnert daran, daß sie ebenso gut wie in diese auch in zahlreiche andere Beziehungen treten können, sie erscheinen für den Zweck, den sie zu erfüllen haben, geradezu geschaffen, sie erheben sich zu allgemeinen Typen. Das ist echt plastische Art. Der Maler darf nicht nur, er muß sogar, um das volle Maß der Lebendigkeit zu erreichen, zufällige Züge seinem Bilde beimischen, und um den höchsten Grad der Wirklichkeit zu gewinnen, die bunte Mannigfaltigkeit der natürlichen Erscheinungsformen nachahmen. Dem Plastiker bleibt dieser Weg versperrt. Seine Kunst bietet ihm nicht die Mittel das Auge zu täuschen und schränkt ihn in Bezug auf sinnenfällige Wahrheit wesentlich

ein. Dennoch begnügt er sich nicht etwa mit dem bloßen Ausscheiden und Weglassen des Zufälligen, mit der reduzirten Lebenskraft und der halben zum Nebelbilde verflüchtigten Wirklichkeit. Er bemüht sich aus dem Gedanken heraus die Formen zu schaffen, jenen anschaulich und greifbar zu gestalten, diesen aber eine vollkommene Durchsichtigkeit zu verleihen. Sind die Gedanken, die er verkörpern will, nicht einfach gediegen, die äußeren Formen, in welche er den Inhalt gießt, nicht rein und bedeutsam, so wird der Plastiker sein Ziel schlecht erreichen.

Man sieht, der Weg des Plastikers ist ein wesentlich anderer, als jener des Malers. Es wäre thöricht, ihn als den einzig richtigen empfehlen zu wollen, Carstens aus dem Grunde allein über die gleichzeitigen Maler zu stellen, weil er sich mit Vorliebe in den Geleisen des Plastikers bewegte. Wohl aber muß hervorgehoben werden, daß es zu seiner Zeit keinen anderen und besseren Rettungspfad gab, als das Beispiel eines Mannes, bei welchem alle Formen aus dem Gedanken geboren erscheinen, das Gepräge des Streng-Organischen, Nothwendigen an sich tragen, durch eine großartige Einfachheit vorzugsweise wirken. Und Carstens Beispiel übte um so größeren Einfluß, als er nicht etwa durch Grübeln, mühseliges Erwägen und langsames Rechnen zur Erkenntniß des wahren Künstlerthums gelangte, sondern bei seinem eigenthümlichen Schaffen ganz naiv, als ob es so sein müßte, verfuhr. Als er sich noch in Kopenhagen befand, verstand er das Studium der Antike so, daß er sich, wie sein Biograph Fernow erzählt, Tagelang in der Sammlung der Gypsabgüsse einschließen ließ und die antiken Statuen so lange, so eindringlich betrachtete, förmlich mit dem Auge verschlang, bis er derselben vollkommen Herr wurde und im Stande war, sie aus seiner Erinnerung unbedingt richtig zu reproduciren. So blieb für ihn jede Gestalt als ein zusammenhängendes, festes Ganzes bestehen und zerbröckelte sich ihm nicht in eine Summe schöner Einzelheiten. Auf diese Weise errang er nicht allein die Fähigkeit, aus dem Kopfe, ohne alle äußere Beihülfe seine Compositionen zu entwerfen — der Kampf der Centauren nnd Lapithen verdankt seinen Ursprung der Wette, die er in Florenz einging, er könne ohne Modell und die sonst üblichen Apparate eine figurenreiche Composition vollenden —, sondern eroberte sich auch die ungleich höhere Kunst,

in seiner Phantasie nur sinnlich darstellbare Gedanken und an sich schon bedeutsame Formen reifen zu lassen. Todte, mechanische Vorstellungsmassen, gleichgiltige, zufällige Formen wurden von selbst ausgeschieden.

Dank dieser wahrhaft poetischen Ursprünglichkeit, welche die meisten Schöpfungen Carstens durchweht, üben dieselben noch bis zur Stunde eine nicht geringe Anziehungskraft aus. Wie ergreifend ist nicht die Schilderung des zürnenden Achilles, zu dem Agamemnon die Vermittler: Odysseus, Ajax und den greisen Phönix gesendet, um ihn wieder zur Theilnahme am gemeinsamen Kampfe zu bewegen! Scheinbar wenig bewegt, ruhig gemessen zeichnet er die Helden, die am Tische bei dem „leckerbereiteten Male" zusammensitzen. Vor allen Achilles bewahrt durchaus vornehme Würde und stolzen Anstand. Nur das blitzende Auge, die geöffnete Lippe, die drohend vorgestreckte Hand verrathen die innere Bewegung und deuten die zürnenden Worte an:

„Aber es schwillt mein Herz vor Galle mir, wenn ich des Mannes
Denke, der mir so schnöde vor Argos Volke gethan hat,
Atreus Sohn, als wär' ich ein ungeachteter Fremdling."

(Il. IX, 646).

Wenige markige Züge genügen dem Künstler, um uns in den Kern der Situation, wie sie in Homers Gedichte ergreifend erzählt wird, zu versetzen. Dem unmuthigen Achilles gegenüber Odysseus, nicht unberührt von der Wahrheit der Vorwürfe, die er als Antwort auf seine versöhnenden Vorschläge empfangen, bedenklich blickend, aber empfindungsreich auch schon auf neue Gegenreden sinnend, ihm zunächst Ajax, der am liebsten gegen den „unbarmherzigen Mann" losbrechen möchte und endlich Phönix, der in Trauer sein Gesicht verhüllt und der lösenden Empfindung des Schmerzes über das bevorstehende Unheil offen Ausdruck gibt, während Patroklus, die Hand auf Achilles Schultern gestützt, auch jetzt noch nur mit dem Freunde fühlt, sich vollkommen auf seine Seite stellt. Die ernst theilnehmenden Herolde und neugierig lauschenden Frauen im Hintergrunde schließen die Szene ab. Nichts einfacher und natürlicher als dieser ganze Vorgang; aber gerade diese Reinheit und Gedrungenheit der Schilderung hebt sie über das Gewöhnliche, Alltagsmäßige hinaus und läßt uns die Gegenwart großer Helden ahnen.

Von ähnlicher Wirkungskraft ist die von Carstens unvollendet hinterlassene Zeichnung: das goldene Zeitalter. Vielleicht könnte man die Gruppen geschlossener wünschen; es scheint fast, als ob hier und in dem überarbeiteten Bilde der Argonauten bei Chiron das plastische Element die Rücksichten auf malerische Auffassung zu sehr in den Hintergrund gedrängt hätte. Aber auch so ist es dem Künstler gelungen, den Eindruck des wonnigen Daseins, in dem geliebt, gescherzt, und Freude genossen wird, ungetrübt und reich in uns hervorzurufen.

Will man aber den Künstler im besten Lichte erblicken, seine Größe und Bedeutung vollkommen begreifen, so nehme man seinen „Homer, der dem versammelten Volke Lieder singt" zur Hand und vergleiche Carstens Federzeichnung mit den verwandten Compositionen eines Ingres (Homer's Apotheose im Luxembourg) oder eines Kaulbach (Homer und die Griechen im Treppenhause des neuen Museums). Bei Ingres thront der blinde Sänger, statuengleich vor einem ionischen Tempel. Nike krönt ihn, die Ilias und Odyssee, als Frauen gedacht, ruhen zu seinen Füßen, von allen Seiten aber strömen die Künstler, von Orpheus und Linos bis auf Lafontaine und Racine herbei, um dem Führer und Meister zu huldigen. Kaulbach greift über die Grenzen des Hellenenthums nicht hinaus, desto sorgfältiger spürt er den homerischen Einflüssen in der griechischen Culturwelt nach, desto umfassender erscheint der Kreis der Männer, die unter den Griechen lebendige Beziehungen zum blinden Sänger unterhalten. Auf dem Nachen der kumäischen Sibylle stehend, verkündigt Homer dem Volke das Evangelium des Hellenenthums. Die großen Tragiker, dann Aristophanes und Pindar, Perikles und Phidias lauschen den Worten des Sängers, selbst der Olymp hat sich geöffnet, die Götter eilen Besitz von den Tempeln zu ergreifen, die ihnen der Sänger im Geiste der Griechen aufgebaut. Trotz des mächtigen Apparates, und der Gelehrsamkeit, die diesen Werken zu Grunde liegt, mangelt ihnen aber eins, das voll und hell aus der einfachen Zeichnung Carstens spricht. Die jüngeren Künstler bieten uns die Resultate mehr oder weniger richtiger Reflexionen über die Bedeutung Homer's; was sie und ihre Zeitgenossen von ihm und dem Einflusse seines Wirkens denken, das allein bemühen sie sich zu verkörpern. Carstens gibt uns den wirklichen Homer. Sein Homer

lebt unmittelbar, während der Dichter, wie ihn Kaulbach und Ingres und selbst Genelli in seiner sonst vortrefflichen Zeichnung vor unser Auge bringen, nur der Einbildungskraft des Malers das Dasein verdankt.

Mitten unter das Volk ist Homer getreten, das sich herandrängt, einen dichten Kreis um den blinden, in seiner Begeisterung sicher einherschreitenden Sänger bildet, um keines seiner Worte zu verlieren. Das kleine Knäblein im Vordergrunde allein staunt über den unerhörten Zusammenlauf und begreift nicht das Ereigniß, die Schaar der Jünglinge, Männer und Greise, jeder in seiner Art und nach seiner Natur haben den Eindruck des mächtigen Gesanges erfahren und leben und athmen nur in demselben. Die Greise, die vielleicht den großen Kampf mitgestritten, die Jünglinge, in denen der Gesang den Muth zu ähnlichen Großthaten weckt, wie einfach und doch so klar und richtig sind sie gezeichnet. Indem Carstens von den historischen Zufälligkeiten absah, den Sänger schlechthin und die allgemein menschliche Macht des Gesanges schilderte, hat er Idealität und Lebendigkeit und Wahrheit der Auffassung glücklich verschmolzen.

Es lag in Carstens Wesen, daß der von ihm eingeschlagene Weg ebenso gut in der Plastik wie in der Malerei betreten werden konnte. Thatsächlich fand er unter Bildhauern seinen nächsten, seinen größten Nachfolger.

Im Sommer des Jahres 1755 verließen zwei junge Isländer Ari und Gotskalk Thorwaldsen ihre unwirthliche Heimat und stiegen zu Schiffe, um in der Hauptstadt des Reiches, in dem rasch aufblühenden Kopenhagen ihr Glück zu versuchen. Mit Ahnen waren sie reich gesegnet, bis in das zwölfte, ja wenn man einzelnen Berichten trauen kann, bis in das achte Jahrhundert, auf König Harald Hildetand konnten sie ihre Geschlechtsregister zurückführen. Desto karger hatte sie das Schicksal mit zeitlichen Gütern bedacht. Ihr Vater, zuerst Küster, dann Pfarrer in Myklabäi mußte einen Theil seiner Habe verpfänden, um für die beiden Söhne das dürftige Reisegeld zusammenzuscharren. Den älteren, Ari, verlieren wir bald aus den Augen. Er starb jung an Jahren als Goldschmidgeselle. Der andere, halb Zimmermann, halb Bildschnitzer fand auf den Kopenhagener Schiffswerften Beschäftigung, wo ihm die Aufgabe zufiel, die sogenannten

Galions anzufertigen. Mit großem Fleiße, müssen wir glauben, löste er dieselbe, schwerlich mit großem Geschicke, wenn es wahr ist, daß seine Löwen, mochte er auch noch so viel an denselben schnitzen, doch immer nur wie Pudel aussahen. Als ehrsamer Handwerker würde Gotskalk Thorwaldsen sein Leben ruhig beschlossen haben, Niemand spräche von ihm, Niemand wüßte jetzt etwas von seinem Dasein, wäre er nicht der Vater des größten modernen Bildhauers geworden. Aus der Ehe, die Gotskalk mit einem jütischen Mädchen, Karen Grönland, schloß, angeblich einer Pastorstochter, so daß also von Vater und Mutter her Pastorblut in den Adern des modernen Griechen strömte, entsproß 1770 (11. November) Bartel Thorwaldsen.

Das ist die ganze Kunde, welche die spätere von Pietät für den Meister angespornte Forschung über seine Abstammung beigebracht hat. Mit viel größerem Eifer suchte sie seine Jugendbildung zu erspähen. Doch ohne Erfolg, es sei denn, daß man die Erzählung des zudringlichen Andersen als etwas Absonderliches gelten lassen wollte, der kleine Bartel habe eine unbezwingliche Neigung zum Spinnrade seiner Mutter gefühlt, so daß er auch nächtlicher Weile dasselbe drehte, bis ihn ein Klaps der über den Gnomen erschrockenen Mutter in das Bett zurückjagte. Thorwaldsen war kein frühreifes Genie, keine nervöse Natur mit mehr pikanter als gesunder Entwickelung. Wie arme Kinder aufwachsen, so wuchs auch Bartel heran, ohne genügenden Schulunterricht, mit einem frühzeitig durch die Noth geschärften Sinne für alles Praktische, durch die Mannigfaltigkeit der Kenntnisse nicht verlegen gemacht in der Wahl des Berufes, dafür desto unbefangener und williger, die Stimme der Natur walten zu lassen. Das Handwerk des Vaters machte ihn schon in früher Jugend mit allerhand technischen Kunstgriffen und mit den Werkzeugen des Bildhauers vertraut, jenes Handwerk entschied auch sein Schicksal. Eilfjährig wurde er auf die Kunstakademie gesendet, wo er unentgeltlichen Unterricht genoß, offenbar um, wie es der Fortschritt der Zeit mit sich brachte, eine Stufe höher als der Vater zu steigen, nicht mehr Pudel sondern wirkliche Löwen zu schnitzen. Er sollte den Vater unterstützen, später vielleicht in seine Fußtapfen treten.

Langsam steigt Thorwaldsen in der Akademie von Klasse

zu Klasse, aber mit jedem Jahre gewinnt seine Natur an Klarheit und Festigkeit. Nie steigt in ihm ein Zweifel an seinem Berufe auf, und darum kann er auch mit Ruhe auf die Gelegenheit seiner Erfüllung harren. Die Welt stört ihn nicht; seine Geige, seine Tabakspfeife, seinen Hund muß sie ihm gönnen, im Uebrigen hält er auf Frieden und wenn er auch im engeren Freundeskreise für Carstens, den Märtyrer akademischer Tyrannei schwärmt, so hindert das ihn doch nicht, den akademischen Zopf geduldig hinzunehmen, von einem Maler in plastischen Dingen Rath anzuhören, an den leidigen Preisbewerbungen sich zu betheiligen. Im Jahre 1793 erringt er die goldene Medaille und mit ihr das Anrecht auf ein Reisestipendium. Auch jetzt noch bleibt ihm Hast und Eile fern. Drei weitere Jahre verbringt er in Kopenhagen, nicht unthätig, aber wie es scheint, für künstlerischen Ehrgeiz ganz unempfänglich. Erst 1796 macht er sich nach Italien auf. Ein Kriegsschiff, die Thetis, nimmt ihn auf, bringt ihn zuerst nach Malta, dann nach Tripolis, setzt ihn endlich in Sizilien an das Land. „Wie wird es ihm gehen, schreibt der Schiffskapitän, er ist ein honetter Kerl, aber ein fauler Hund, verschläft die halbe Zeit, die andere Hälfte vertreibt er sich rauchend und mit seinem Hunde spielend." Es geht doch, obgleich er kein Wort Italienisch versteht. Er geht nach Neapel, findet an einem deutschen Glashändler einen hilfreichen Freund, besucht die Museen, sagt über die Kunstwerke die er hier erblickt, in seinem Tagebuche nichts, als daß sie schön seien, mitunter daß sie sehr schön seien und langt endlich am 8. März 1797 in Rom an, wo er freilich mehr Staunen als Freude erregt. „Es ist schlecht von der Akademie, schreibt Zoëga, an den er empfohlen war, die Leute so roh nach Italien zu schicken. Ohne ein Wort Italienisch oder Französisch zu verstehen, ohne die geringste Kenntniß von Geschichte und Mythologie, wie ist es möglich, daß ein Künstler hier studire. Das Abc der Dinge sollte er doch wissen, zumal ein Bildhauer, der sich doch nur an die Antike halten kann."

So lautet der erste Bericht über einen Mann, der tiefer in das Wesen der Antike eindringen sollte und die griechische Kunst, soweit es die veränderte Welt gestattet, kräftiger unter uns beleben, als irgend ein neuerer Künstler. Still und ruhig lebte Thorwaldsen auch die nächsten Jahre vor sich hin. Er hatte

keine günstige Zeit getroffen. Wer die Kunstschätze Roms und Italiens, die berühmtesten Antiken, die herrlichsten Gemälde der Renaissance schauen wollte, mußte nach Paris wandern. Dort bestand in David's Werkstätte eine Art artistischer Hochschule; wer nicht zu David's Füßen gesessen, nicht den Gräcismus dieses Meisters sich angeeignet hatte, fühlte eine Lücke in seiner Bildung, empfand eine unbehagliche Verzagtheit und Unsicherheit in seinem Wirken. Dort hatte sich der Louvrepalast in ein förmliches Weltmuseum verwandelt, war eine so große Summe von Kunstwerken, wie nie zuvor unter einem Dache vereinigt. Paris hielt auch seinen Anspruch, als die Hauptstadt der Kunst zu gelten, mit stolzer Beharrlichkeit fest. Für den Kunstraub in griechischen Städten hatten die alten Römer die Rechtfertigung in ihrer Macht gefunden; der Herr darf mit dem Eigenthum seiner Sklaven beliebig schalten und walten. Die Franzosen, die ja die Griechen- und Römernatur angeblich in sich verbanden und darum sich höher stellten als die Einen und die Anderen, beschönigten ihre Plünderungssucht durch bessere klingende Gründe. Italien war nicht würdig, länger die Herrlichkeiten der alten Kunst zu beherbergen. Es verstand sie weder zu schätzen, noch als Vorbilder zu benutzen. Der einzig passende Platz für dieselben war Paris, wo allein die Kunst blühte, allein das rechte Verständniß für Künstlergröße vorhanden war. In der „fête des arts“ die am 28. Juli 1799 mit unerhörtem Glanze gefeiert wurde, gewann dieses Bewußtsein seinen kräftigsten Ausdruck.

Aus drei Abtheilungen bestand der Festzug. Voran schritten die Lehrer und Verwalter des naturhistorischen Museums, die Freunde und Jünger der Naturwissenschaften. Auf zehn reich dekorirten Wagen führten sie kostbare Minerale, seltene Versteinerungen, fremde Pflanzen, die Werkzeuge des Ackerbaues mit sich, auch wilde Thiere, Löwen, Kamele und Dromedare fehlten nicht. Ihnen folgten die Conservatoren der Bibliothek, die Professoren der polytechnischen Schule und des Collège de France mit sechs Wagen, welche mit Manuskripten, Büchern und Medaillen beladen waren. Den Schluß bildeten die Künstler, unter einem Banner mit der Inschrift: „Endlich sind die Künste im Lande der Freiheit angelangt“ versammelt. Dreißig Wagen gehörten zu dieser Gruppe. Die berühmtesten Antiken, der Apollo

und der Laocon, die kapitolinische Venus und der Mercur von Belvedere, die Pferde von S. Marco und der Diskobol, außerdem Gemälde von Rafael, Dominichino, Tizian und Paul Veronese blickten von oben auf das staunende und jubelnde Volk herab, das von bezahlten Sängern das carmen saeculare singen ließ, selbst aber den Vers anstimmte:

Rome n'est plus dans Rome:
Elle est toute à Paris.

Merkwürdig, so stürmisch auch die Pariser die alten Götter begrüßten, sie dankten nicht; so laut sie ihnen auch zuriefen, sie regten sich nicht, beharrten stumm, todt; so sicher sie auch waren, mit den Werken auch den Geist aus Rom nach Paris geschleppt zu haben, dieser blieb doch in Rom zurück. Er sprach deutlicher aus den verödeten Räumen des Vatikan als aus den mit Schätzen aller Art gefüllten Prachtsälen des Louvre und während die französischen Künstler, David an der Spitze, sich gar bald in einem höfischen Stile verlieren und Bulletins machen, so bombastisch und lügnerisch, wie jene, die der Moniteur abdruckte, hält in dem verlassenen Rom die wiedergeborene antike Plastik ihren Einzug.

Thorwaldsen's Leben und Wirken bewegte sich in den ersten Jahren seines römischen Aufenthaltes in enggezogenen Grenzen. Mit Carstens war er nur wenige Monate zusammen, doch reichte auch diese kurze Frist hin, um zwischen den beiden verwandten Naturen enge künstlerische Beziehungen herzustellen. Wie alle anderen Künstler klagte er über den Mangel an thatkräftiger Theilnahme. Copien nach antiken Büsten beschäftigten ihn vorzugsweise. Er versuchte sich wohl auch an größeren selbständigen Compositionen, doch da Niemand ihre Ausführung in Marmor begehrte, blieben sie als Entwürfe liegen. So ging es auch mit der Statue Jason's. Aus Thorwaldsen's Biographie, die freilich sein Landsmann Thiele schlecht genug geschrieben hat, wissen wir, daß er das 1800 begonnene Modell der Statue wieder zerschlug, weil „hier in der für Rom so unglücklichen Zeit nichts für die Künstler zu verdienen ist und es noch so aussieht, als würde es lange dauern," daß er dann durch den Beifall, den Schweickle's Amor errungen aufgestachelt, ein neues Thonmodell (1802) überlebensgroß aufbaute. Das Werk eroberte sich eine allgemeine Theilnahme. Als Canova dasselbe sah, rief er aus:

„Quest' opera di quel giovane danese è fatto in uno stilo nuovo e grandioso." Aber kein Kunstfreund findet sich, der das Modell in Marmor bestellte. Er rüstet sich daher zu der längst beschlossenen, immer wieder verschobenen Rückkehr nach Kopenhagen, wo er wahrscheinlich als tüchtiger Dekorationskünstler sein Leben beschlossen hätte. Der Vetturin (März 1803) hält bereits vor der Thüre, ein kleiner Zufall, — der Paß seines Reisegefährten ist nicht in Ordnung — zwingt zu einem neuen Aufschub von vierundzwanzig Stunden. Ehe diese verstreichen, tritt Sir Thomas Hope in seine Werkstätte, er bestellt nicht allein die Ausführung des Jason in Marmor, sondern gewährt ihm auch mit einer selbst bei einem Briten seltenen Liberalität die Mittel, frei von drückenden Sorgen die Arbeit zu vollenden.

Mit dieser Wendung ist Thorwaldsen's Schicksal entschieden. Er bleibt in Rom. An die Vollendung des Jason denkt er zwar nicht — erst 1829 kam Sir Thomas Hope in den Besitz der Statue — wohl aber ist sein Selbstbewußtsein gestärkt, sein Schöpfertrieb erwacht. Schon wird sein Namen ehrenvoll neben Canova genannt, bald nennt man nur ihn allein, wenige Jahre vergehen und sein Ruhm erfüllt Europa, seine Werke werden eifrig begehrt, seine Werkstätte von Bewunderern und Bestellern nicht leer. Er bleibt ein Natursohn in mancher Beziehung sein Lebenlang, Spuren des Eigensinnes, der Unbeholfenheit, des Mißtrauens kleben ihm bis zum späten Alter an, er glaubt gar häufig Ursache zu Klagen zu haben, im Ganzen aber ist er bis zu seinem Tode glücklich zu preisen. Wenn vor allen Künstlern der Bildhauer von den Trübungen und Nöthen des Daseins frei bleiben soll, so hat ein freundliches Geschick Thorwaldsen diese Bedingung der Künstlergröße in reichstem Maße gegönnt. Und wohlverdient. Denn Thorwaldsen hat nicht allein einen gewaltigen Umschwung in der Plastik hervorgerufen, sein Wirken ist ganz unbedingt des höchsten Preises würdig.

Von schweren Kämpfen der Entwickelung, von einem mühsamen Ringen und nur allmälichem Erkennen des Zieles kann bei Thorwaldsen kaum gesprochen werden. Gleich sein erstes selbständiges Werk, sein Jason zeigt den Künstler im Vollbesitze seiner Kraft, es ist älter, steht aber keineswegs tiefer als die Arbeiten, die er nachmals, als erster Meister der Plastik ohne Widerspruch

anerkannt, schuf. Der Held des Argonautenzuges ist im Begriff, siegreich auf sein Schiff zurückzukehren, wirft, ehe er das Gestade verläßt, noch einen letzten Blick des Zornes auf den getödteten Drachen. Die Situation ist überaus einfach, ebenso einfach die Auffassung. Wir sehen den Kopf Jason's leicht zur Seite gewendet, während der Körper bereits vorwärts schreitet. Das genügt dem Künstler, um seinen Gedanken auszudrücken, es reicht aber auch für den Beschauer vollkommen hin, das Werk zu verstehen und zu bewundern. Nirgends offenbart sich die Sucht des Künstlers zu glänzen, seine Virtuosität in der Behandlung des Nackten, in der Wiedergabe des Plastisch=Schönen zu beweisen. Man kann sich keinen prächtigeren Mannesleib denken, man kann keine innigere Verknüpfung des momentan Bewegten mit gediegener plastischer Ruhe ersinnen, als sie uns im Jason entgegentritt. Dabei erscheint das Werk so frei von allen Prätensionen, so natürlich und ungezwungen in der Darstellung, daß keine andere Empfindung im Beschauer aufkommt als die: Ja, so muß es sein. Gerade so treten uns die anderen Statuen Thorwaldsen's, sein Adonis, sein Mars entgegen.

Niemals ist ein Künstler der Antike so nahe gekammen, wie Thorwaldsen in seinem Hirtenknaben und seinem Argustödter. Niemals sind aber Statuen so wenig aus der Reflexion, aus dem bedächtigen Studium der Antike entstanden, niemals trat Thorwaldsen, wenn der Ausdruck gestattet ist, so naturalistisch auf, als bei diesen beiden Werken. „Während Thorwaldsen die wunderbare Gruppe Ganymed's mit dem Adler, so erzählt sein Biograph, modellirte, und ein schöner Knabe ihm zum Vorbilde Ganymed's diente, rief er plötzlich in einem Augenblicke des Ausruhens dem Modelle zu: Sitz ruhig, rühre dich nicht. Der Knabe war nämlich ohne es zu wissen, in eine so schöne Stellung gerathen, daß der Anblick desselben und der Wunsch, dieses Motiv in seiner ganzen Naivität festzuhalten, bei unserem Künstler eins war. Der Knabe gehorchte, Thorwaldsen ergriff den Thon und wenige Augenblicke später war die Skizze zu seiner berühmten Statue, der Hirtenknabe angelegt.“ Noch charakteristischer ist die Geschichte, wie Thorwaldsen das Motiv zu seinem Mercur als Argustödter fand.

„Als Thorwaldsen sich eines Tages im Frühjahr 1818,

wie gewöhnlich des Mittags, von seinem Studio aus zu Tische zu Madame Buti (seiner Wirthin) begab, traf sein immer aufmerksamer Blick in via Sistina einen jungen Römer, der am Eingange eines Hauses in einer Stellung saß, die durch ihre Schönheit und anspruchslose Natürlichkeit den Künstler ergriff. Im Vorübergehen hatte dieses Bild seinen Blick ergötzt, aber schon bei den nächsten Schritten erfaßte es auch sein künstlerisches Bewußtsein; er blieb stehen, er kehrte zurück. Der Jüngling behauptete noch unverändert die halb sitzende, halb stehende Stellung und im Gespräche mit einem Anderen begriffen, entdeckte er nicht, daß er ein Gegenstand der Betrachtung sei. Einige Augenblicke genügten dem Künstler, dieses Bild festzuhalten. Eiligst beendigte er seine Mahlzeit, entwarf darauf im Kleinen eine Skizze des Geschauten und Tags darauf beschäftigte ihn bereits das Modell seines berühmten Mercur."

Selbstverständlich haben wir weder im Hirtenknaben, noch im Mercur bloße Modellfiguren vor uns und war die schöpferische Thätigkeit des Künstlers keineswegs mit dem Erfassen und Festhalten einer zufälligen, äußeren Wahrnehmung abgeschlossen. Auch wenn es nicht ausdrücklich bekundet wäre, daß Thorwaldsen acht verschiedene Entwürfe von sitzenden Hirtenknaben zeichnete, ehe er sich an die Ausführung in Thon und dann in Marmor wagte, müßten wir einen längeren Prozeß in der Phantasie des Künstlers annehmen, bevor die flüchtige Anregung des Auges sich in ein klares vollkommenes Bild verwandelte. Eine Art von Gegenströmung trat ein. Nachdem Thorwaldsen den ersten zufälligen Eindruck erfahren, die reizende Bewegung des halb sitzenden, halb stehenden jungen Römers sich angeeignet hatte, verarbeitete er das empfangene Motiv auch nach seinem Gedankengehalte, bis er die Gestalt fand, welche nothwendig und natürlich nur in der von ihm geschauten Bewegung verkörpert werden konnte — den Mercur als Argustödter. Mercur hat den von Zeus gegebenen Auftrag glücklich vollführt und den tausendäugigen Wächter der Jo endlich durch die Töne seiner Rohrpfeife eingeschläfert. Er setzt die Pfeife ab, um die Wirkung an Argus zu erspähen und halb noch sitzend, halb schon aufgerichtet zieht er sein Schwert, mit welchem er im nächsten Augenblicke den tödtlichen Streich führen wird. Wäre Thorwaldsen's Werk im Zeitalter der Re-

naissance geschaffen und ohne die Kenntniß von seinem wahren Schöpfer dem Auge der Kunstfreunde vorgeführt worden, Niemand hätte gewagt, an dem antiken Ursprunge zu zweifeln. Von allen seit dem Untergange der alten Welt geschaffenen Statuen steht der Mercur der Antike am nächsten und doch ist derselbe so natürlich aufgefaßt, so wirklich und lebendig wiedergegeben, daß er auch aus der unmittelbaren Umgebung des Künstlers herausgegriffen gedacht werden konnte. Das wird dadurch bewirkt, daß Thorwaldsen keine überschüssige Form duldete, mit einer in unserer Zeit selten gewordenen Naivität empfand. Weil die Gestalt einfach für sich lebt, gerade so wie die antiken Skulpturen den Eindruck höherer Naturerscheinungen machen, mußte auch die feinste Linie lebensvoll gezogen, auch die leiseste Bewegung natürlich geschildert werden.

Eine noch größere Bewunderung als Thorwaldsen's Rundwerke erregen seine Reliefbilder. Dort überzeugt man sich nämlich, daß auch seine Natur Schranken und seine Kunst Grenzen besaß, hier scheint er seine Kraft und Fruchtbarkeit bis in das Unendliche steigern zu können. Thorwaldsen hätte für seinen Ruhm vielleicht besser Sorge getragen, wenn er niemals Denkmalstatuen ausgeführt hätte. Solche haben andere Bildhauer ebenso gut, ja nicht selten ungleich besser gestaltet. Der Gutenberg in Mainz, der Schiller in Stuttgart sind dürftige Werke. Im Kreise der christlichen Skulptur weiß Thorwaldsen allen inneren Schwierigkeiten auf geschickte Art aus dem Wege zu gehen, er bewährt sich auch hier als Meister der plastischen Form; so schön aber auch in den Apostelfiguren die Gewänder geführt, so würdevoll die Köpfe gehalten sind, die eigentliche Herzenswärme wird man doch stets bei ihnen vermissen. In seinen Reliefarbeiten dagegen hat Thorwaldsen nicht bloß keinen Vergleich zu scheuen, sondern erreicht gar häufig die reine Vollendung. Er hat den Reliefstil geradezu wieder entdeckt. Jahrhundertelang glaubte man die Reliefbilder als eine Zwischenstufe zwischen der Plastik und Malerei behandeln zu dürfen, man verlieh ihnen ein förmliches malerisches Gepräge und meinte, ihre Wirkungskraft zu erhöhen, ihren Reiz zu steigern, wenn man auf sie die wichtigsten Eigenschaften eines Gemäldes übertrug, sie wie eine Flachzeichnung componirte, und dann die Umrisse gleichsam heraustrieb. Je mehr die Reliefbil-

der mit Hilfe der perspektivischen Kunst sich der Wirklichkeit zu nähern suchten, je eifriger sie den malerischen Schein aufzunehmen sich bemühten, desto schreiender wurde der Widerspruch, desto deutlicher die Unzugänglichkeit der Mittel. Man verdarb sich die nächstliegende, natürliche Wirkung um eine fremdartige, unnatürliche schließlich doch nicht zu erreichen. Ein solches nach Vorder- und Hintergrund abgestuftes Relief, mit seinen verwickelten Gruppen und unruhigen Linien gehörte zuletzt keiner Kunstgattung mehr an, verlor alle Berechtigung zu existiren.

Thorwaldsen war es, welcher zuerst wieder lehrte, daß die angeblichen conventionellen Schranken des Reliefstiles die eigentliche Natur desselben bilden, daß das Relief keineswegs einen Uebergang zur Malerei vorstelle, sondern in Wahrheit nur bei strenger Wahrung der plastischen Gesetze gedeihe, daß die Reliefformen genau geregelt sind, nicht jeder ästhetische Einfall schlechthin, am wenigsten ein Gegenstand, der nur die Wirklichkeit für sich in Anspruch nehmen kann, sich für die Verkörperung im Relief eigne. In keiner Kunstweise erscheint die Forderung der reinen Formschönheit so dringend, ist der Wohllaut der Linien von so durchgreifender Wichtigkeit wie im Relief. Der Reliefbildner geht vielfach auf die primitive Darstellung zurück, opfert die gewöhnliche Wahrheit, verzichtet auf den reizenden Schein der Täuschung, begnügt sich nicht selten mit bloßen Andeutungen und Symbolen des wirklichen Lebens. Was er aber nicht missen kann, das ist der ruhige schöne Fluß der Linien, die geschlossenen Contouren, die unmittelbare Beziehung des Bildes zu dem Raume, in welchen es hineincomponirt wird. Als die herrlichste Belebung des Raumes tritt uns das richtig gedachte Relief entgegen, gleichviel ob uns der Künstler eine fortschreitende Figurenreihe vorführt oder eine Gruppe in ruhiger Situation schildert, stets muß sich die Composition dem Raume innig anschmiegen, ein architektonischer Anklang bemerkbar bleiben.

Indem Thorwaldsen die Gesetze des Reliefstiles wieder feststellte, brachte er zunächst nur die antike Weise abermals zur Geltung. Doch geräth er keineswegs in eine falsche Abhängigkeit von der Antike, ließ er sich nicht etwa nur von verständigen Berechnungen leiten, ohne daß seine Phantasie mitthätig gewesen wäre. Daß an kein mühseliges Arbeiten, an kein schwerfälliges Her-

auspressen mechanisch erworbener Vorstellungen gedacht werden könne, beweisen zahlreiche von Thorwaldsen bekannt gewordene Thatsachen. Sein Alexanderzug ist doch eigentlich ein bloßes Gelegenheitswerk. Als 1812 der Besuch des Kaiser Napoleon in Rom erwartet und der Quirinalpalast zu seiner Aufnahme eingerichtet und festlich geschmückt wurde, sprach der Architekt bei einem zufälligen Anlasse gegen Thorwaldsen den Wunsch aus, daß auch dieser einen Theil der Dekoration übernehmen und einen Reliefsfries anfertigen möchte. Thorwaldsen willigte ein, und obgleich vom Fieber geplagt vollendete er den etwa 60 Fuß langen Fries in der Zeit von kaum drei Monaten. „Mit bewunderungswürdiger Geisteskraft, erzählt sein Biograph Thiele, arbeitete der Künstler Tag für Tag, Stück für Stück an dem großen Friese. Wenn er ein Stück Basrelief fertig hatte, wurde dasselbe sofort von der Staffelei genommen, gegossen und durch das darauf folgende Stück ersetzt. Thorwaldsen hatte die Wirkung seiner Arbeit so meisterhaft berechnet, daß der Fries, als er zusammengesetzt an Ort und Stelle stand, die Erwartungen Aller übertraf und diejenigen beschämte, die früher mit den Achseln gezuckt hatten, wenn sie die einzelnen Theile in der Nähe im Atelier betrachteten.“ Scheinbar improvisirt sind auch die beiden Rundreliefs: die Nacht und der Morgen. Die Nacht schuf er an einem Morgen 1815 wie eine Offenbarung. An der ersten Anlage gab es nichts zu ändern, so wie er die Gestalt der unmittelbaren Eingebung folgend hingeworfen hatte, wurde sie geformt. Und als der Former das eine Basrelief abholte, hatte Thorwaldsen auch das Gegenbild schon nahezu vollendet. „Warte ein wenig, Antonio! so kannst du dieß hier auch mitnehmen.“

Von einer wirklichen Improvisation kann natürlich nicht die Rede sein. Die lange innere Vorbereitung auf das Werk, der Prozeß, der in der Phantasie vor sich ging, ehe er die Darstellung versuchte, entziehen sich der Messung. Bewiesen wird aber dadurch, daß Thorwaldsen sich jeden Gedanken, den er verkörpern wollte, vollkommen aneignete, Herr desselben wurde, nicht mit der äußeren Nachahmung sich begnügte, sondern auch die innere Durchdringung anstrebte. Thorwaldsen hat den antiken Formenapparat häufig wiedergegeben, nicht das macht ihn aber

groß, sondern das Andere, daß er auch die antike Empfindungsweise wieder in sich in naiver Art reproducirte.

Das ist durchaus keine frevelhafte Behauptung. Die Wunderherrlichkeit der griechischen Kunst bleibt unangetastet, der unendliche Vorzug, den jedes hellenische Kunstwerk schon dadurch empfängt, daß es unmittelbar vom Volksgenius getragen wird, daß in demselben die naive Auffassung, die ungesuchte Natürlichkeit sich zwanglos mit den idealsten Formen vermält, kann niemals wieder erreicht werden. Die Schranken, welche nun einmal die alte Welt von den neueren Zeiten trennen, zugegeben, darf man aber sagen, daß Thorwaldsen sich nicht allein nach der Antike richtet, — das thaten vor ihm und nach ihm noch sehr viele — sondern auch nahezu wie in der Antike schuf. Maßvolle Weisheit einigt sich bei ihm mit harmloser Naivität, strenge Gesetzmäßigkeit ist eine ebenso hervorragende Eigenschaft seiner Werke, wie frische Ursprünglichkeit. Man hat im Angesichte seiner Reliefbilder die Ueberzeugung, daß er sie nicht anders machen konnte, aber auch daß sie so und nicht anders gemacht werden mußten.

Neben seinen Werken verschwindet seine Persönlichkeit; diese war nach den gewöhnlichen Begriffen uninteressant, und ohne besondere Anziehungskraft, er sprach schlecht, schrieb noch schlechter, reflektirte wenig, verstand sich noch weniger auf geistreiche Redensarten. Thorwaldsen lebt nur in seinen Werken, gerade dieses Aufgehen der ganzen Persönlichkeit im künstlerischen Schaffen verleiht seinen Arbeiten den Charakter des Vollen, Harmonischen, Natürlichen, den antiken Schein.

Wenn man sein Basrelief: die Nacht betrachtet, staunt man zunächst über das merkwürdig genaue Einhalten der plastischen Regel. Es ist, als ob es Thorwaldsen in diesem Werke darauf angelegt hätte, einen förmlichen Kanon der Plastik zu liefern. Für die Biegung des Körpers, die Länge der Flügel, die Anordnung des Schleiers, der vom Flügel abwärts in schönem Schwunge fallend sich wieder um den Leib legt und vorne luftig flattert, erscheinen rein formale Gründe maßgebend. Auch die Eule hat er scheinbar aus keinem anderen Grunde angebracht, als weil das Gesetz der Raumausfüllung sie erfordert. Zirkelrecht ist die ganze Composition, architektonisch abgemessen die Gestalt der Nacht mit ihren beiden Kindern, gerade so wie im Gegen-

bilde Eos mit dem an ihre Schulter angelehnten jugendlichen Hesperus. Wer denkt aber daran im Angesichte der frischen Ursprünglichkeit, der tiefen Empfindung, die aus beiden Gestalten spricht? Wer hat die Muße, bei den zahlreichen anakreontischen Reliefs nach den Quellen zu fragen, aus welchen Thorwaldsen seine Motive schöpfte? Amor's weltumfassende Macht, Amor's Schelmenstreiche machen unseren Thorwaldsen geradezu redselig. Er kann nicht genug von ihm erzählen, wie Amor die Elemente beherrscht, von den Grazien sich muthwillig fesseln läßt, dem armen alten Anakreon die Gastfreundschaft damit vergilt, daß er ihm hinterlistig den scharfen Liebespfeil in die Brust drückt. Sein Eigensinn, seine muntere Laune, seine kecken Spiele bieten ihm stets neuen Stoff zu Reliefs. Und mögen wir auch über die antiken Anregungen und Vorbilder noch so genau unterrichtet sein, die naive Auffassung läßt uns doch Alles vergessen, bei dem einfachen Genusse beharren.

Es ist wahr, die Alter der Liebe, dieses reizende Werk sind aus der Anschauung eines pompejanischen Gemäldes hervorgegangen. Die Art und Weise aber, wie Thorwaldsen den Gedanken weiter gesponnen hat, läßt uns aus dem Tone der antiken Empfindung nicht herausfallen. Ahnungslos hebt das Kind den Vorhang von dem Käfig, in welchen bereits die antike Phantasie gern die Amorinen, lose Vögel, in Haft gehalten sich dachte, süßes Bangen erfaßt dagegen schon die ältere Schwester und als vollends die reife Jungfrau den kleinen Liebesgott sicher und warm am Herzen hält, ist des Jubels und der Wonne kein Ende. Freilich bleibt die Enttäuschung nicht aus. Im leidenschaftlichen, unmäßigen Spiele, knickten dem armen Amor die Flügel, dem satten Manne belastet er nur drückend die Schulter. Klingt in diesen letzten Gestalten vielleicht die moderne, an das Sentimentale streifende Gefühlsweise durch, so ist dagegen wieder der Greis, der sehnsuchtsvoll nach dem fliehenden Amor die Arme ausgestreckt, ganz und gar im antiken Geiste erfaßt.

Thorwaldsen hatte Recht, wenn er behauptete, die Streiche und Abenteuer seines Lieblingsgottes Amor schüttele er nur so aus den Aermeln. Er ist aber nicht allein unerschöpflich in seinen Amorbildern, der unwiderstehliche Drang, die Stimme der Natur, welcher er rückhaltslos folgte, hat auch bewirkt, daß seine Reliefwerke bei aller strengen gesetzmäßigen Haltung das Gepräge

frischer Ursprünglichkeit bewahren, die ideale Auffassung nicht als etwas Aeußerliches, Aufgezwungenes erscheint. Gebührt Carstens das Verdienst, die allgemeinen Grundlagen des künstlerischen Schaffens geregelt und daß in der Kunst nur durchsichtige Gedanken und reine Formen herrschen dürfen, zur Geltung gebracht zu haben, so ist Thorwaldsen dadurch epochemachend geworden, daß er wenn auch nur im besonderen Kreise der Plastik, aber dafür mit desto siegreicherem Erfolge Lebensfülle und Formenreinheit vereinigt, die scheinbar abgestorbene Kunst der Plastik neu in das Dasein gerufen hat.

Es widerspricht eigentlich der hergebrachten Ordnung der Dinge, daß der Schilderung der Reform, welche unsere Malerei und Plastik durch Carstens und Thorwaldsen erfahren hat, erst jetzt das Bild der Wandlungen, welche die moderne Architektur Schinkel's Wirksamkeit verdankt, folgt. Der Baukunst, der Mutter der bildenden Künste ziemt es doch, voranzutreten. Sie ist nicht allein die älteste Kunst, welche zu einer Zeit bereits eine hohe Ausbildung erreicht hatte, in welcher die anderen Kunstgattungen kaum erst das Dasein athmeten, sie erscheint auch in jedem gesunden Kunstalter als die grundlegende, bestimmende Kunst, nach welcher sich die anderen richten, von welcher diese ihr Gesetz und vielfache Anregung empfangen. So wird behauptet und gelehrt. Es soll die Wahrheit dieser Lehre nicht allzupeinlich geprüft werden. Zugegeben, daß sich Alles so verhalte, wie die gangbare ästhetische Meinung es aussagt, so folgt daraus nur, daß unsere Baukunst nicht mehr die gleiche Rolle spiele, wie in den alten Tagen. Und das ist theilweise auch der Fall.

Die großen Epochen, welche die Geschichte der Architektur bisher verzeichnet hat, hängen mit den Epochen in der Entwickelung des religiösen Geistes auf das innigste zusammen. Wenn sich die Phantasie des Baukünstlers zu einer durchgreifend neuen Schöpfung erhob, wenn ein neuer Stil gegründet wurde, neue architektonische Formen zur Herrschaft kamen, so geschah dieses in der alten Zeit stets im Gefolge einer veränderten sittlichen und religiösen Anschauung. Als die Hellenen an die Stelle der über einen weiten Raum ausgedehnten Tempelanlagen der Orientalen, welche Alleen, Höfe in sich schließen, mit gewaltigen Thoren, riesigen Vorhallen beginnen, um mit unscheinbaren und unnahbaren

dunklen Räumen, dem eigentlichen Göttersitze zu endigen: so vollführten sie nicht allein eine große künstlerische That, denn damit trat erst eine organisch geschlossene Architektur in das Leben, sie gaben auch einer tiefen religiösen Wandlung deutlichen Ausdruck. Den Menschen befreundete, menschlich fühlende Götter, sittliche Mächte lösten wilde Naturkräfte in der Herrschaft über die Welt ab. Und als der religiöse Glauben im Christenthum wieder eine andere Gestalt gewann, bereitete sich auch in der Architektur ein bedeutsamer Umschwung vor. Während der antike Tempel gleichsam wie ein Weihgeschenk emporsteigt, an ihm das äußere, von Säulen getragene Haus die ganze Aufmerksamkeit des Beschauers fesselt, eine reichere Schönheit entfaltet als die innere kleine Cella, wo das Götterbild einsam thront, bildet in der christlichen Kirche die innere Halle, in welcher sich die Gemeinde versammelt, durch ihre Gegenwart dem Gottesdienste erst die volle Weihe gibt, den Mittelpunkt und den Ausgangspunkt des Werkes. Fest geschlossen in edler Ruhe baut sich die Fronte des hellenischen Tempels auf; auf das Innere vorbereitend, zum Eintritte einladend, durch mächtige Portale, weite und hohe Fenster gegliedert erscheint die christliche Kirchenfaçade. Der Wechsel in der Weltanschauung ruft auch den Wechsel in den architektonischen Formen hervor. Die Architektur zählt ihre Epochen nicht nach Menschenaltern, sondern nach Jahrhunderten, selbst nach Jahrtausenden. So viele Jahrtausende auch das ägyptische Reich währte, es hat doch nur einen Baustil geschaffen, weil die Grundlagen seiner Bildung und Anschauung im Ganzen die Gleichen blieben und in unserer abendländischen Welt zählen wir, so stürmisch es auch in derselben sonst zuging, doch nur zwei selbständige Bauperioden, die griechisch-römische und die christlich-mittelalterliche. Erst der Eintritt eines neuen Weltalters stellt die vollkommenen Bedingungen zur Schöpfung eines wirklich neuen Baustiles her.

Wer von der Gegenwart die Meinung hegt, daß sie ein neues Weltalter gründe, daß sie etwa eine religionsstiftende Mission habe, sich zu den nächstälteren Jahrhunderten verhalte, wie das Hellenenthum zur orientalisch-ägyptischen Welt, der darf sich auch einer baldigen Schöpfung eines neuen Baustiles versehen. Wer von unserer Zeit bescheidener denkt, keinen unbedingten

Bruch mit der Tradition fordert oder gewahrt, keinen Wechsel in den Trägern und in dem Schauplatze der welthistorischen Bewegung bemerkt, der wird die Zumuthung eines neuen Baustiles als etwas Thörichtes behandeln. Stil und Mode, Architekten und Schneider, welche letztere allerdings nach Willkür und Belieben neue Formen erfinden können, muß man eben auseinander halten.

Wenn man daher, weil Schinkel's Namen hoch gehalten und gepriesen wird, den Grund dafür in seinen erfolgreichen Bestrebungen, neue Bauformen zu schaffen, vermuthet, so geht man vollkommen irre. Schinkel wäre niemals ein Meister geworden, hätte er solchen wüsten Träumen nachgejagt, hätte er vom Hochmuthsteufel getrieben sich von der herrschenden Bildung blindlings losgesagt. Denn diese, wesentlich vollendender, ausbauender Natur, weiß nichts von einer absoluten Originalität. Man verläumdet sogar schon dann Schinkel, wenn man ihm eine einseitige und ausschließliche Vorliebe für den einen oder den anderen Stil, etwa für die Antike zuschreibt. So oft er auch mit diesem Vorwurfe belastet wurde, so wenig ist derselbe jemals erhärtet worden. Aber freilich, der Haß gegen die sittliche, befreiende Wirkung reiner Formen, den bekannte unsaubere Geister nähren, gewinnt dadurch eine scheinbare Berechtigung, daß man das Hereinziehen einer fremden längst vergangenen Bildung in unsere nationale Welt beklagt. Als ob nicht seit dreihundert Jahren das klassische Alterthum in unserer Cultur unendlich stärker und inniger lebte als das Mittelalter!

Wir haben Carstens Unbefangenheit gegenüber dem Mittelalter kennen gelernt, wir sind im Stande, die gleiche Eigenschaft in Schinkel's Kunstcharakter nachzuweisen. Durch Wolzogen's dankenswerthe Publikation des Schinkel'schen Nachlasses besitzen wir jetzt eine genauere Kunde, wie der Meister dachte und urtheilte. Als er das erste Mal Italien besuchte, schrieb er 1803 an den ihm befreundeten Buchhändler Unger: „Auf einer Reise durch das feste Land und die Inseln Italiens fand ich Gelegenheit, eine Menge interessanter Werke der Architektur zu sammeln, die bisjetzt weder betrachtet noch benutzt worden sind. Man bemühte sich bisher, entweder die Monumente griechischer und römischer Zeit, oder die Gebäude aus den Zeiten des Wiederauflebens der Künste tausendfach

zu bearbeiten. Letzteres war für den ästhetischen Werth der Architektur von wenig Nutzen, da unstreitig mit Bramante der beste Stil der Architektur aufhörte. Dagegen tragen eine Menge Anlagen aus früher Mittelalterzeit, selbst aus der der Saracener, woran Sicilien vorzüglich reich ist, das wahre Gepräge philosophischen Kunstsinnes und hoher Charakterfülle, und andere neue Werke, die in unbekannten Winkeln des ganzen Landes von Italien stehen, sind durch die glückliche Auffassung der Idee und besonders durch die vortheilhafteste Benutzung der Umgebungen der Natur charakteristischer als der größte Theil dessen, was bei uns producirt wird."

Ueber den Mailänder Dom spricht er sich in folgenden enthusiastischen Worten aus: „Ich möchte es eine Schärfung des Gewissens nennen, welche man bei der Beschauung des Mailänder Doms empfindet. Man mag hier in den entferntesten Winkel der Dachconstruction gerathen, so erblickt man vollendete, geschmückte Architektur; man mag den Dom von oben herab sehen oder von unten herauf, die Ausführung ist gleich gepflegt; es ist da kein Theil, der, weil er dem Auge gewöhnlich versteckt ist, etwa nachlässig behandelt wäre, kein Vermissen desselben Stilgesetzes, das in den Hauptansichten herrscht. Die Art der Dachbedeckung ist, von oben herab gesehen, in demselben Stile, mit derselben Mühe, mit den Verzierungen derselben Gattung ausgeführt, wie die Wände der Kirche außerhalb und innerhalb, und wie die Gewölbe unter der Erde. Der Architekt ließ denselben Geist bis in das geringste Detail gehen; alles ist in einer unzertrennbaren Harmonie und man könnte sagen, wenn ein Ziegel nach einem andren Gesetz läge, als er liegt, so würde das ganze Werk eine andere Gestalt annehmen müssen, um wieder mit ihm in Zusammenhang zu treten."

Das Lob ist überschwänglich, wie denn auch Schinkel später dasselbe ganz richtig zu Gunsten der nordischen Kathedralen einschränkt. Wer hat aber vor Schinkel das Grundwesen der Gothik, die gediegene Vollendung der Werkarbeit, die strenge Einheit der Durchführung so treffend geschildert, wie wenige sind nach ihm über der Bewunderung des Einzelnen zur Erkenntniß des Ganzen vorgedrungen! Von seiner Unbefangenheit und seinem fröhlichen Willen, das Gute auch wenn es der Antike schroff entgegengesetzt war, anzuerkennen legt auch sein Interesse für den Kölner Dom, sein Eifer,

die Boisserée'sche Gemäldesammlung — in welcher nebenbei gesagt, auch Thorwaldsen „fleißige Studien machte zu Motiven für Composition, Gruppirung, Stellung und Draperie" — Zeugniß ab. Doch abgesehen davon, enthüllen diese vom dreiundzwanzigjährigen Jüngling niedergeschriebenen Schilderungen bereits das Programm seines künftigen Wirkens und beweisen uns, daß die Grundsätze der späteren Jahre nur in geläuterter Form die Eindrücke und Empfindungen der Jugendzeit wiedergeben. Der Einzelbau ist keine isolirte Erscheinung, er muß gleichsam aus der Landschaft herauswachsen, mit den Formen und Linien der letzteren in innigem Zusammenhange beharren, als unmittelbarer Ausdruck der herrschenden Gesittung gelten können. Welche köstliche Früchte Schinkel dieser Einsicht zu entlocken verstand, welchen hohen Werth er auf die Wechselwirkung der Architektur und der landschaftlichen Umgebung legte, wie eifrig er bedacht war, sich auch die Mithilfe der anderen Künste zu sichern, ist bekannt. Es ist nicht zufällig, nicht gleichgiltig gewesen, daß Schinkel die Malerei so lange als seine Hauptbeschäftigung trieb, eine Zeit lang sogar über die Richtung seines Genius schwankte, sich zum Maler auserkoren glaubte. Dadurch gewann er jenen Reichthum, jene Uebersichtlichkeit der Bildung, die ihn vor allen Fachgenossen auszeichnet, dadurch errang er die Fähigkeit, sich über das beschränkte Fachbewußtsein zu erheben, nicht kleinlich an den einmal gegebenen Zuständen zu kleben, sondern an ihrer weiteren Entwickelung zu arbeiten. Er betrachtete die Architektur gewissermaßen mit den Augen eines Universalkünstlers, er konnte nicht architektonisch denken, ohne daß nicht auch gleichzeitig alle anderen Saiten der Phantasie mitklangen.

Wenn Schinkel nichts Anderes geleistet hätte, als daß er ein lebendiges Verhältniß der Architektur zur Natur und zu den Schwesterkünsten wieder herstellte, so wäre seine Wirksamkeit schon überaus dankenswerth gewesen. Denn gerade diese harmonische Wechselbeziehung war im Laufe der Zeit beinahe gänzlich verloren gegangen. Er that aber noch mehr und leistete noch Höheres. Was ihn im Angesichte des Mailänder Domes zu so mächtiger Bewunderung hingerissen hatte, die durchgängige Gediegenheit des Materiales und der Technik, die innige Uebereinstimmung der einzelnen Theile, die organische Durchbildung des Ganzen,

das blieb für Schinkel keine vereinzelte, todte Erfahrung. Er verarbeitete diese und ähnliche Eindrücke in seinem Geiste und ließ sie reifen, bis sich ihm das reine Grundgesetz der architektonischen Schöpfung offenbarte, das er nachmals in dem Satze aussprach: In jedem Baue muß die dreifache Zweckmäßigkeit des Planes, der Construction und des Schmuckes herrschen. Wer sich an dem in der ästhetischen Schulsprache verpönten Ausdrucke der Zweckmäßigkeit etwa stößt, der lenke den Blick auf Schinkel's Werke, und er wird nicht allein verstehen lernen, was Schinkel sich unter demselben dachte, sondern auch die Forderung Schinkel's gerechtfertigt finden.

Schinkel's Vorliebe für die Antike machte sich erst in zweiter Linie geltend. Nachdem er über sein persönliches Ziel und über die wahre Aufgabe der Baukunst sich klar geworden war, mußte er auch an die rechten Mittel, jene zu verkörpern, denken. Daß er diese Mittel innerhalb der hellenischen Bauformen fand, ist natürlich. Sie sind zu gleicher Zeit ausdrucksvoller und gefügiger, ursprünglich lebendiger und abgeschlossener, als jene der späteren Bauperioden, welche ja alle mehr oder weniger auf die antiken Traditionen gegründet sind. Die ausdrucksvolle Schönheit haftet im hellenischen Stile bereits an jedem einzelnen Gliede, dadurch wird eine freiere Combination möglich. Die griechischen Bauformen, einer vollkommen vergangenen Zeit angehörig, die nur noch in der Phantasie wiederbelebt werden kann, sind nicht an eine bestimmte Gebäudegattung gebunden, gestatten also eine allseitige Verwendung. Sie zwingen endlich, und das bleibt das Wichtigste, den Künstler mit den einfachsten Mitteln die größten Wirkungen anzustreben, strafen jeden Versuch, aus dem Kreise des Einfach-Gediegenen herauszutreten, unmittelbar und empfindlich. Dadurch vor Allem empfahlen sie sich dem Reformator der modernen Architektur, welcher nicht etwa blos die Antike nachahmte — die antikisirende Architektur war zu seiner Zeit überall herrschend —, sondern annähernd wie die Antike zu schaffen, zu denken und zu empfinden durch sein Beispiel lehrte. Er steht mit Carstens und Thorwaldsen auf gleichem Boden.

Mit Carstens hat er noch den Zug gemeinsam, daß seine äußere Wirksamkeit, so glänzend sie auch war, doch noch lange nicht dem Thatendrange des Mannes entspricht, ein vollständiges

Bild seines inneren Lebens und seiner schöpferischen Begabung keineswegs liefert. Der größte und beste Theil der Schinkel'schen Werke liegt in den Mappen des Schinkel-Museums vergraben ist nur in der Form gezeichneter Entwürfe und Pläne erhalten. Einen bloßen Skizzisten darf man ihn aber darum ebenso wenig schelten, wie Carstens. Auch wenn eine größere Zahl seiner Entwürfe eine monumentale Gestalt angenommen, bei den wirklichen Bauausführungen ihn fremder Wille oder unabwendbare äußere Verhältnisse weniger beengt hätten: seine wahre Bedeutung würde dennoch darin bestehen, daß er der Architektur wieder ihre rechte Stelle im Kreise der bildenden Künste erobert, das Bewußtsein der architektonischen Gesetze neubelebt, das architektonische Gewissen, um seine eigene Worte zu gebrauchen, geschärft hat.

Indem wir Carstens, Thorwaldsen's, Schinkel's Wirksamkeit, wenn auch nur andeutend schilderten, haben wir den Weg, welchen die gegenwärtige Kunst zuerst eingeschlagen hat, kennen gelernt. Ist das folgende Geschlecht auf diesem Wege beharrlich geblieben? Zunächst muß man bekennen, daß derselbe so ziemlich vergessen ist. Man wirft uns häufig Parteilichkeit gegen einzelne bedeutsame, noch lebende oder jüngst verstorbene Meister vor, nennt es Undank, daß wir ihren Werth einschränken, nicht mit ungetheilter Aufmerksamkeit, auflodernder Begeisterung ihren Werken uns zuwenden. Namentlich die Verehrer von Cornelius geizen nicht mit solchen Tadel. Mit größerem Rechte könnte man uns aber der Parteilichkeit für die jüngeren Künstler zeihen und uns anklagen, daß wir die Verdienste ihrer unmittelbaren Vorgänger der Vergessenheit überlieferten. Wir knüpfen gewöhnlich die Wiedergeburt unserer Kunst erst an die Romantiker an und denken gering von der vorhergehenden Künstlerkraft. Wenn wir billig sind, werden wir eingestehen, daß selbst bei einem Schick oder Wächter die Phantasie, die specielle malerische Begabung höher entwickelt war, als bei so manchem Großmeister der späteren Kunst. Zum Ausdrucke ihrer Gedanken brauchten sie zwar nicht so mächtige Maschinen, wie man spöttisch die moderne monumentale Malerei genannt hat, sie waren auch abergläubig genug, noch in dem Auge das sinnliche Organ des Kunstgenusses zu finden, und die bildenden Künste durch unübersteigliche Schranken von der Philosophie und Poesie getrennt zu halten. Innerhalb dieser

Beschränkung zeigen sie aber eine Fülle malerischer Reize, eine Gewalt über plastische Formen, einen Sinn für reine Schönheit, Hoheit und Anmuth, wie wir sie bei manchen berühmten Zeitgenossen schmerzlich genug vermissen. Es wäre nicht schwer, auch bei Carstens michelangelische Inspirationen, bei Schick eine Rafael's würdige Grazie nachzuweisen. Hält man vollends mit den Schöpfungen des Kreises, der sich um Carstens gruppirt hatte, die Werke des folgenden Jahrzehntes zusammen, so empfängt man unwillkürlich das Gefühl, als würde man mit einem Zauberschlage aus dem Sitze hoher Civilisation in eine Urwildniß versetzt. Wie ging das zu, da doch die Kunstliebe nicht sank, der Kunsteifer thatsächlich sich hob?

Wenn man bei älteren Künstlern, die einen längeren Zeitraum überblicken, Umfrage hält, wenn man nur Künstlerbriefe und Künstlerbekenntnisse zu Rathe zieht, so muß man wohl die Periode 1800 bis 1818 als das goldene Zeitalter unserer Kunst und ihre wahre Heimat in Rom begrüßen. Die Erinnerung an Carstens hallte noch lebendig nach, sein unglückliches Schicksal wurde wie ein Märtyrerthum aufgefaßt und verlieh dem frühverstorbenen Künstler eine förmliche Glorie. Unter seinem Zeichen schaffen und wirken kampflustig und siegesgewiß zahlreiche stattliche Männer, selbständig in ihrer Gesinnung, unabhängig und stolz von Charakter, von der reinsten Kunstbegeisterung getragen, willig, ihre Naturgaben auf das höchste zu spannen, streng gegen sich selbst, streng aber auch gegen das Publikum, dessen Launen und willkürlichen Liebhabereien sie nicht das Geringste nachgeben. In einer Künstlergeschichte unseres Jahrhundertes gebührt den Namen Koch und Reinhart, Wächter und Schick u. A. ein ehrenvoller Platz, sie haben uns den Begriff einer echten Künstlerpersönlichkeit wieder nahe gebracht und wie eine wahre Künstlernatur denke und empfinde, versinnlicht. An schroffen Seiten, Seltsamkeiten und absonderlichem Wesen fehlte es dem römischen Künstlerkreise nicht. Sie waren nicht umgänglich und rücksichtsvoll, verstießen unzählige Male gegen die herkömmliche Sitte und die gangbaren Anschauungen; wie sie aber ihr Verhältniß zur Kunst auffassen, welche Aufgaben sie sich stellen, nach welchen Mitteln sie greifen, ihr Beharren bei großen würdigen Gegenständen, ihr

reicher und keuscher Formensinn, das Alles ist des besten Lobes werth.

Als seit 1810 neue Ankömmlinge in den römischen Kreis eintraten mit anderen Grundsätzen und Zielen, als die sogenannte Nazarenergemeinde sich bildete, bewahrte die ältere Künstlergeneration doch noch so großen Einfluß, daß jene in der Frescomalerei die ihnen zusagende Weise erblickten und enthusiastisch in eine Technik sich hineinarbeiteten, welche dem Wesen und den Anschauungen des Carstenskreises ganz nahe stand, und nur wenn sie im Geiste dieser Anschauungen und der ihnen entsprechenden Formen geübt wird, Erfolg verspricht. Weder Cornelius, noch Overbeck waren durch ihren Bildungsgang auf die Fresken in der Casa Bartholdi, die sie in Gemeinschaft mit Veit und Schadow arbeiteten, vorbereitet gewesen. Erst die Berührung mit dem römischen Künstlerkreise verlieh ihnen den Muth und weckte den Sinn für die Frescomalerei, deren Wiederbelebung für die weitere Entwickelung unserer Kunst so wichtig werden sollte. Daß Cornelius, Overbeck und Veit im Anfange auch innerlich sich dem älteren Künstlerkreise bei allen Verschiedenheiten verwandt fühlten, zeigen die Schilderungen der fetten und mageren Jahre in der Casa Bartholdy, welche dieselbe Formenreinheit, einfache Gediegenheit des Ausdruckes und Durchsichtigkeit des Gedankens offenbaren, wie die Schilderungen, die wir Carstens und seinen Genossen verdanken.

Beneidenswerth und von seltenem Glücke begünstigt erscheint auch darin das Leben der römischen Künstlergemeinde in den beiden ersten Jahrzehnten unseres Jahrhundertes, daß ein reger und inniger Verkehr mit Männern eingeleitet werden konnte, die ein ebenso tiefes Verständniß der Kunst, wie die Gabe der Anregung besaßen, die in ihrem besonderen Wirkungskreise tüchtig und groß, alle mit einander und mit den Künstlern durch die gleiche Liebe zur Kunst verknüpft waren. Wilhelm von Humboldt, Welcker, Tieck, boten der älteren Generation einen ebenso willkommenen wie wichtigen Stützpunkt, wie Niebuhr, „der deutsche Minister," Bunsen, Brandis u. A. dem Kreise, der sich um Cornelius bewegte, nahe kamen und ihn allseitig förderten. In Wahrheit, man lebte damals auf einer idealen Künstlerinsel, von der profanen Welt abgeschlossen, bei aller Stille und Heimlichkeit

doch reich befriedigt und in Bezug auf die Zukunft der schönsten Hoffnungen voll. Für die persönlichen Verhältnisse des Künstlers und ihre individuelle Entwickelung konnte man kaum eine Veränderung wünschen. Was ist aus dieser idealen Künstlerinsel geworden?

Spurlos ist sie allerdings nicht versunken. Man darf nicht vergessen, daß einzelne jüngere Meister unmittelbar an die Kunstweise, die im Anfange des Jahrhundertes in Rom herrschte, sich anlehnen, unbeschadet ihrer Selbständigkeit doch zur Nachfolge Carstens und seiner Freunde gerechnet werden müssen. Es seien hier nur Genelli, Rahl und Preller genannt. Preller's homerische Landschaften, die auf jeden Beschauer einen so tiefen Eindruck üben, würden auch die älteren römischen Kunstfreunde in lauteres Entzücken versetzt haben, so ganz und gar sind sie von dem Geiste erfüllt, der zu Carstens Zeiten als Ideal den Künstlern vorschwebte.

Gleich den Helden, deren Leben und Leiden sie uns vorführen, erscheint in Preller's Landschaft auch die Natur größer und mächtiger, als sie uns gewöhnlichen Menschenkindern seitdem entgegentritt. Die Stürme brausen gewaltiger, die Bäume wölben sich höher, die Zweige breiten sich reicher und breiter aus, das Meer birgt größere Schrecken in sich, aber auch der Genuß der Natur lockt süßer. Furchtbare Leidenschaften und selige Ruhe und die ganze Scala von Eindrücken, die dazwischen liegt, prägt sich in diesen landschaftlichen Formen aus, überall fühlt man sich aber auch vom Hauche einer klassischen Phantasie angeweht, von der edlen einfachen Wahrheit der Darstellung ergriffen. Soweit es der Landschaftsmalerei möglich ist, einen epischen Ton anklingen zu lassen, ist es hier geschehen. Wäre dieses möglich gewesen ohne das Vorbild und die Anregungen der römisch-deutschen Kunst aus dem Anfange unseres Jahrhundertes?

Immerhin bleibt diese Nachwirkung vereinzelt, zu einer dauernden, unwandelbaren Herrschaft hat es die zuerst von Carstens ausgegangene Reform nicht gebracht. Einer schroff entgegengesetzten Welt gehören die Gedanken und Formen an, welche uns die Gemälde der letzten Jahrzehnte überwiegend offenbaren, in einem von Thorwaldsen's Pfade wesentlich verschiedenen Geleise bewegt sich die moderne Plastik, Schinkel's epochemachende

Thätigkeit endlich konnte es doch nicht verhindern, daß bald der romanische, bald der gothische Baustil uns als der allein seligmachende empfohlen wurden, Rococobauten sich breit machen, auf dem Gebiete der Architektur eine nicht unbedenkliche Anarchie einzureißen droht. Es wäre nutzlos, darüber zu klagen, daß Alles so kam; versuchen wir lieber, die Abweichung oder wenn man will den Abfall von der klassischen Kunstweise zu erklären.

Die von Carstens eingeleitete Reform traf nur das Künstlerbewußtsein. Gäbe es blos Künstler auf der Welt oder wirkten die Künstler nur für ihre Fachgenossen, so wäre ihr Erfolg unbegrenzt und unzerstörbar gewesen. Die Kunst ist aber auch Volkssache. Auf die Nation zu wirken, derselben das verklärte Spiegelbild ihres Wesens, ihrer Gedanken und Empfindungen entgegenzuhalten, gehört gleichfalls zu ihrer Mission. Diese Aufgabe der Kunst wurde von Carstens und seinen Genossen übersehen, und darin liegt die Schranke ihres Wirkens. Der einzelne Künstler gewann eine feste Richtschnur für seine Thätigkeit, er wurde von der willkürlichen Manier auf ein sicheres Gesetz verwiesen und gelehrt, die Gedanken, welche er verkörpern wollte, auf ihre Durchsichtigkeit und ihren Empfindungsreiz schärfer zu prüfen, nur reine und sprechende Formen zu gebrauchen. Die Stellung des Künstlers zum Kunstwerke ist jedoch vielfach verschieden von der Weise, wie die Laien Kunstwerke auffassen und genießen. Für den Künstler haben die äußern Formen der Darstellung das entschieden größte Interesse, er kennt die Wichtigkeit der einzelnen Linie, des bestimmten Farbentones; die Schwierigkeiten, in das todte Material Leben und Ausdruck zu bringen, weiß er allein zu schätzen, das in der Form gelungene Werk allein zu würdigen, die Gegenstände fesseln ihn erst von dem Augenblicke an, wenn er ihr sprödes Verhalten gegen die äußere Form überwunden hat.

Anders das große Publikum. Es trägt den Kunstwerken ein stoffliches Interesse entgegen, will auch durch den Gegenstand an sich angeregt werden. Am liebsten sieht der Laie verkörpert, was ihn selbst unmittelbar beschäftigt, was ihm bekannt und befreundet ist, was er gleichsam als sein Miteigenthum betrachten darf; werden ihm neue Gegenstände vorgeführt, so wünscht er durch dieselben eine merkliche Bereicherung seines Vorstellungskreises, eine

volle Sättigung seiner Neugierde zu erfahren. In der Regel beharrt er bei diesen gemischten ästhetischen Gefühlen und vergißt nicht selten über dem Interesse, welches ihm der lehrhafte Gedanke einflößt, über der Freude, welche er an der treuen, fleißigen Wiedergabe seiner Welt findet, die reinen Formen auf sich wirken zu lassen, den künstlerischen Maßstab an die ihm vorgeführten Werke allein und ausschließlich anzulegen.

Es wäre unbillig, in dieser Auffassungsweise eine Eigenthümlichkeit nur der modernen Laienkreise zu erblicken, sie mit dem verfallenden Kunstsinn der Gegenwart in Zusammenhang zu bringen. Aehnliche Anschauungen herrschten auch in früheren Zeiten. Wie häufig stoßen wir bei der Betrachtung älterer Kunstperioden auf Werke, die ihrem Schöpfer von seinen Zeitgenossen das höchste Lob brachten, vollkommene Befriedigung gewährten und welche wir doch kaum noch eines Blickes würdigen, als dürftige, oft als kunstwidrige Leistungen verdammen. Haben wir diesen Widerspruch etwa durch die Launen des ewig wechselnden Geschmackes zu erklären? Einzelne Schöpfungen aus derselben Zeit fesseln uns aber nahezu in demselben Grade, als wie sie zum ersten Male vor die Augen der Beschauer traten, ja sie werden zuweilen von uns, wenn gleich viele Jahrhunderte seit ihrer Entstehung verflossen sind, besser gewürdigt als von den unmittelbaren Zeitgenossen. Diese verdanken ihren dauernden Reiz der formellen Vollendung, der rein künstlerischen Durchführung, die auch dann noch fesselt und ergötzt, nachdem der Gegenstand der Darstellung das unmittelbare Interesse verloren hat, welche sich überhaupt zu allen Zeiten in der gleichen Weise äußert. Jenen verhalf die Wichtigkeit oder das befreundete Wesen des Gegenstandes zur Anerkennung. Der Künstler sprach in derselben nicht klar und voll aus, was er empfand, das Volk dagegen las in ihnen, was es dachte, erkannte in ihnen, woran sein Herz hing.

Wenn der Künstler die Lehren eines ehrwürdigen Glaubens deutlich erläuterte, die religiösen Vorbilder anschaulich schilderte, die gangbaren Vorstellungen von der Natur, ihrem Walten und Weben wohlgeordnet versinnlichte, oder wenn er das wirkliche Leben abzubilden Fleiß und Eifer bewährte, die einzelnen Erscheinungsformen bis zum Wiedererkennen genau dem Auge vorführte, so befriedigte sein Werk vollkommen. Die didaktische und

die naturalistische Richtung der Kunst wurzeln gleichmäßig in der Nachgiebigkeit der Künstlerphantasie gegen die Vorliebe und das Bedürfniß des Volkes, auch auf ästhetischem Gebiete stofflich angeregt zu werden. Ausgeschlossen wird dadurch keineswegs die Möglichkeit, daß auch der Künstler zu seinem Rechte gelangt; das Zeitalter wird vielmehr als das kunstreichste gepriesen, in welchem die volksthümlichen Aufgaben der Kunst noch nachhallen, ohne den schöpferischen Formensinn des Malers und Bildhauers zu hindern, in welchem die Gedanken des Künstlers noch im Volksbewußtsein leben, aber doch schon so weit abgeschliffen sind, daß sie sich nach seiner Individualität umgestalten lassen, ein persönliches Gepräge annehmen.

An eine solche glückliche Wechselwirkung konnte im Anfange unseres Jahrhundertes nicht gedacht werden. Der Künstler mußte auf die Theilnahme des Volkes verzichten, das überall unter schwerem politischen Drucke seufzte, hier das Joch der Fremdherrschaft schleppte, dort für soldatischen Ehrgeiz blind sich opferte. In dem Napoleonischen Zeitalter war für das Verständniß und den Genuß idealer Lebensgüter kein Raum, nur still und abseits konnten dieselben gepflegt werden. Zunächst nicht zum Schaden für die Kunstentwickelung. Denn die Abgeschlossenheit begünstigte die Einkehr in das gesetzmäßige, gediegene Schaffen, gestattete dem Künstler, über die unmittelbaren Bedingungen einer reinen wahrhaft lebendigen Phantasiethätigkeit sich klar zu werden. Doch als der Frieden kam und mit ihm die Lust, sich wieder an der Kunst zu erfreuen, als Schwung und Begeisterung und stolzes Selbstbewußtsein die Volksseele erfüllten, da brach nothwendig auch der Zwiespalt aus und wurde man die Entfremdung der Kunst inne. Es ging nicht an, daß man in der Stadt der Ruinen, in Rom, den natürlichen Mittelpunkt lebendigen Kunstwirkens anerkannte, daß man fern von der Heimat den Sitz nationaler Kunst duldete.

Der Schauplatz der künstlerischen Thätigkeit, wurde nach dem Norden verlegt, vom Künstler verlangt, daß er auf die Volksgedanken horche, dem nationalen Interesse huldige, das moderne Bewußtsein zum Ausdrucke bringe. Die naive Hingabe an das Kunstwerk verlor sich immer mehr aus der Welt, die Flucht aus der Gegenwart, sonst dem Künstler willig zugestanden, erschien jetzt tadelnswerth. Der Künstler soll sich dem Volke un-

mittelbar zuwenden, den positiven Inhalt des gegenwärtigen Lebens in sich zur Reife kommen lassen, lautete die allgemeine Forderung, welcher sich die Künstler um so weniger entziehen konnten, als sie theilweise unter denselben Einflüssen groß erzogen waren, das Bedenkliche einer Kunstweise, die den unmittelbaren Zusammenhang mit dem Volksbewußtsein aufgegeben hat, wohl fühlten. Wer da predigte, ein schön geformtes nacktes Bein sei ein würdigerer Gegenstand künstlerischer Darstellung als gelbe Lederhosen, ein jungfräulicher Leib in seiner zarten Entfaltung reizender als ein schmutziger Büffelkoller, die Antike in jedem Atom herrlicher als die moderne Welt, fand nur noch wenige gläubige Zuhörer. Durch lebendige Beispiele konnte er auch seine Behauptung schwer erhärten, da unter den nächsten Nachfolgern Carstens sich kein so mächtiger Meister erhob, der die üblen Nachreden auf die Allegorie, auf die fremdgewordene Antike, auf den todten Idealismus zum Schweigen gebracht hätte. Der stoffliche Reichthum gehörte lange Zeit zu den unabweisbaren Eigenschaften eines vollendeten Kunstwerkes.

Man kann diesen Gang der Kunstentwickelung nicht willkürlich nennen, man darf es keineswegs tadeln, daß auf lebendige Gedanken, auf eine volksthümliche Auffassung ein so großes Gewicht gelegt wurde. Die Kunst bildet ja die wichtigste Offenbarung des Volksgeistes. Auch soll man nicht meinen, daß seitdem dem künstlerischen Fortschritte ein fester Riegel wäre vorgeschoben worden. Unter den spätern Künstlern, und gerade unter solchen, welche dem traditionellen Idealismus, der nur das ursprünglich Große und Mächtige anerkennt, scheinbar am schroffsten entgegentraten, begrüßen wir einzelne Männer, die wir ohne Zagen den alten Meistern als ebenbürtig zur Seite stellen, fest überzeugt, daß auch die ferne Nachwelt unsere Meinung bestätigen werde. Der Name: Ludwig Richter schwebt, sobald wir diesen Glauben andeuten, Jedermann auf der Zunge. Sein Reich ist freilich beschränkt, das deutsche Kleinleben seine heimische Welt. Diese kleine Welt beherrscht Richter aber vollkommen. Er illustrirt nicht dieselbe, stets abhängig von dem gegebenen Gegenstande, sondern schafft sie künstlerisch neu. Die feine Individualisirung, die sinnige Empfindung, welche über alle seine Gestalten ausgegossen ist und in seinen Aquarellen z. B. in der prächtigen Käsefrau nach Goethe's Schilderung in den Geschwistern noch reiner

tönt, als in den nach seinen Zeichnungen gearbeiteten Holzschnitten, hebt den Kreis der Darstellung über das Alltägliche hinaus, die humoristische Stimmung, das Seelenvolle, Treuherzige, Gute im Ausdrucke, sind nicht minder ursprünglich, als die Typen voll überraschender Wahrheit, so daß wir in ihnen lauter alte Bekannte vermuthen, während sie doch erst in der Phantasie des Meisters das sprechende Leben empfingen. Es geht uns mit Richter's Bildern, wie mit den besten Schöpfungen des Kunstgesanges, die uns gleich Volksliedern anmuthen, die tiefste poetische Weisheit unter naiver Einfachheit bergen.

Neben Ludwig Richter, der längst zu den Lieblingen des Volkes zählt, der auch außerhalb Deutschlands der deutschen Kunst zahlreiche Verehrer zugeführt hat, und was gewiß bezeichnend ist, in dem angesehensten Vertreter der klassischen Kunstgeschichte einen begeisterten Biographen besitzt, darf auch Moritz Schwind nicht unerwähnt bleiben, gerade weil bei ihm die Unabhängigkeit von dem hergebrachten Stile am deutlichsten vortritt, seine Eigenthümlichkeit, die alles Banale flieht, das Verständniß des Meisters erschwert. Nur ein Werk sei genannt, allerdings das Beste, was wir bis jetzt Schwind verdanken: die in fünfzehn Aquarellbildern gemalte Geschichte der sieben Raben und der getreuen Schwester. Diese Bilder erzählen nicht bloß ein Zaubermärchen, sondern sind selbst ein Zauberwerk, das den Sinn gefesselt hält, und jeden, der seine Kreise betritt, die übrige Welt vergessen macht.

Schwind hebt die Geschichte der getreuen Schwester — wenn wir von dem Eingangsbilde, dem Prologus, absehen, von dem verhängnißvollen Augenblicke an, wo die Einsame, die ihre verzauberten Brüder durch beharrliches Spinnen und Schweigen erlösen soll, von einem Jagdzuge entdeckt wird. Ein lustiger Jägertroß eilt an uns vorüber, ihm voran der Königssohn, der mitten im Waldesgrün die reizende Jungfrau auffindet. Walther von der Vogelweide kann nicht zarter und seelenvoller von der inniglichen Mädchenschönheit singen, als sie hier Schwind in einfach natürlichen Zügen zeichnet. Keusch und sittsam, nur in ihr goldenes Haar gehüllt, sucht sie sich den Blicken, welchen bereits Liebesfeuer entglimmt, zu entziehen. Doch vergebens, der Blick hat gezündet, die Jungfrau, wenn ihr auch das Wort versagt ist, durch süßen Kuß dem Jünglinge sich hingegeben. Wir sehen

sie des Königssohns Roß besteigen, geleiten sie in das Schloß, wohnen der Brautschmückung bei. Ueber alle diese Bilder weht ein lieblicher Hauch der Anmuth, alle Formen und Bewegungen durchzieht reiner Wohllaut. Gleich einer heiligen Elisabeth gewahren wir sodann das junge Königsgemal Almosen vertheilen. Erquickte uns bisher der lautere Schönheitssinn, so ergreift uns die dramatisch gehaltene Charakteristik der Bettlergruppe. Hunger und Elend, leibliche Verkrüppelung und geistige Verkommenheit tritt uns in seiner ganzen Scheußlichkeit unverhüllt entgegen. Welch entsetzlicher Jammer spricht nicht namentlich aus den Zügen des vordersten Bettelknaben! Nur ein Rest menschlicher Form ist ihm übrig geblieben, um die Verthierung, die blödsinnige Stumpfheit desto unheimlicher hervorzuheben. Aus der grellen Wirklichkeit führt uns das nächste Bild in eine nächtliche Dämmerwelt. Das beharrliche Schweigen hat die getreue Schwester längst verdächtigt, selbst der Gatte kann sich des Mißtrauens nicht ganz erwehren, als er sie in nächtlicher Stille, nicht an seiner Seite ruhend, sondern ruhig die Spindel drehend gewahrt. Glücklich ist hier in der Färbung ein grauer, nebelhafter Ton angeschlagen, der das Geisterhafte der Erscheinung andeutet, und so die späteren Vorgänge, die Nachgiebigkeit des Königsohnes gegen die Anklage der Hexerei erklärt. Endlich bricht die Katastrophe an.

Die schweigsame Königin hat ein Zwillingspaar geboren, unter den Händen der Hebamme fliegen aber die Kinder als Raben auf. Schrecken und Abscheu malen sich in den Zügen der Umstehenden. Während die Einen überrascht von der ungeahnten Verwandlung furchtsam die ungeschickten Rabenkinder abwehren, haben die Andern bereits den bösen Zauber entdeckt und ihr Urtheil über die unglückliche Mutter, die im Hintergrunde ruht, resignirt zur herbeigeeilten Fee emporblickt, gefällt. Wir glauben zunächst, es gehe nichts über die lebendige Schilderung der vorderen Gruppe. Die höchste schöpferische Kraft hat aber der Meister für die Wöchnerin aufgespart, die, verschönt durch die Mutterfreude, still und innig ihrem Schicksale entgegenharrt, bei welcher selbst der Kampf zwischen Mutter- und Schwesterliebe die ursprüngliche Holdseligkeit nicht trüben kann. Es folgt das Vehmgericht, der rührende Abschied vom Geliebten, die Vorbereitung zum Tode. Bei aller Sympathie für die verfolgte Unschuld gönnt

man doch auch einen Blick dem dicken Kerkermeister, der in aller Gemüthlichkeit sich zu seinem grausamen Handwerke anschickt. Nur eine einzige Stunde fehlt noch, um die sieben Jahre voll zu machen und die verzauberten Brüder zu befreien. Die Fee erscheint mit dem Stundenglase in den Lüften, und spricht der Bedrängten Trost zu. Eine gute Hilfe leisten aber auch die Bettler, die ihre Wohlthäterin nicht verlassen mögen, die Kerkerthür stürmen, dem Vollzuge der Hinrichtung ein schweres Hinderniß entgegensetzen. Es sind dieselben Gestalten und Köpfe, die wir schon früher bei der Almosenspende erblickten, aber das Abstoßende und Unheimliche ist dennoch verschwunden. Die Dankbarkeit hat die Züge verklärt, die Hoffnung, die Wohlthäterin retten zu können, Hunger, Elend und Siechthum vergessen lassen, Dank dieser Verzögerung verrinnt die letzte Prüfungsstunde, die Raben werden mit den von der getreuen Schwester gesponnenen Hemden bekleidet, entzaubert und eilen nun auf milchweißen Rossen, von der Fee, einer wunderbar mächtigen, stolzschönen Gestalt, geführt, herbei, die Schwester vom Brandpfahle loszulösen. Das sturmgleiche Heranbrausen der Brüder, der Liebesschmerz des Königssohnes, der am Fuße des Scheiterhaufens in sich versunken kniet, der Volksjubel über die unverhoffte Befreiung, die komische Hast der flüchtenden Henker, all das Wogen und Drängen, der plötzliche Wechsel in den Empfindungen, Alles ist gleich trefflich wiedergegeben und stempelt das Bild zum würdigen Schlußsteine des ganzen Werkes.

Von diesem selbst aber muß man bekennen, daß es den Reiz inniger Poesie und den freudigen frischen Sinn für die lebendige Wirklichkeit, die wir beinahe schon verloren wähnten, in harmonischer Vereinigung so selten erblicken, in gleich vollkommenem Maße besitzt, daß es das einfach kindliche Gemüth wie die gereifte Lebenserfahrung gleichmäßig ergötzt, daß die eckigen, bis zur Sonderbarkeit durch ein rauhes Schicksal ausgearbeiteten Charaktere eben so wahr geschildert sind, wie das hold anmuthige Wesen ungetrübter Naturen. Es fehlt dem Bilderkreise weder die organische Durchbildung der Composition, noch die dramatische Kraft, darüber aber schwebt stets eine reine, reiche, überall zutreffende Empfindung.

Die Einkehr in das Volksthum, die Betonung nationaler

Interessen, die unbefangene Annäherung an das wirkliche Leben sind also durchaus nicht vom Uebel, sie bilden vielmehr eine wesentliche Bedingung gesunder Kunstblüthe, vorausgesetzt, daß Formfreude in den Beschauern, Formenverständniß im schaffenden Künstler mit ihnen verknüpft sind. Anders verhält sich die Sache, wenn der Nachdruck ausschließlich auf das stoffliche Interesse gelegt, in der patriotischen Bedeutung des Gegenstandes der Hauptwerth der künstlerischen Darstellung gesucht wird. Der gebildete Laie weiß es nicht besser, als daß die historische Malerei den höchsten Rang unter den verwandten Gattungen einnimmt, daß er für die Entwickelung derselben sich begeistern, über den Mangel an historischen Bildern Klage führen muß. Wird er dann vor ein historisches Gemälde geführt, so empfindet er freilich in den meisten Fällen tödtliche Langeweile; in seinen Grundsätzen wird er aber dadurch nicht wankend gemacht. Die unbedingte Herrlichkeit der historischen Malerei, die an die Stelle der religiösen getreten ist, steht für ihn unwandelbar fest; er wartet und hofft von einem Jahre zum andern. Er wird aber vergeblich harren, geradeso wie er sich schließlich getäuscht finden wird, wenn er von der modischen Sitte, berühmten oder auch nur verdienten Männer Statuen zu setzen, den Aufschwung unserer plastischen Kunst rechnet, und meint, je größer die Zahl solcher öffentlichen Monumente, bei welchen gar nicht selten selbst der Name des dargestellten Helden nur in den engsten Kreisen bekannt ist: eine desto reichere Frucht falle in den Schooß der Plastiker. Soll denn aber die historische Malerei etwa gar nicht gepflegt werden, sollen wir unsern Heroen kein Denkmal mehr errichten, darauf verzichten, daß die Betrachtung ihrer Heldenzüge uns und die kommenden Geschlechter zu ähnlichen Großthaten ermuntert? Niemand stellt eine solche thörichte Forderung. Dagegen aber muß man entschiedene Einsprache erheben, daß die historische Malerei und die Monumentalskulptur sich den gesetzlichen Bedingungen eines Kunstwerkes nicht zu fügen haben, daß man bei denselben wegen des bedeutsamen Inhaltes Formenmängel nicht zu beachten brauche, die Form überhaupt in den Hintergrund trete. Es ist ein bedenkliches Zeichen der Zeit, daß es bei so vielen statuarischen Werken schon als hohes Lob hingenommen wird, wenn eingestanden wird, der Künstler habe die Schwierigkeiten, die sich ihm bei

der plastischen Verkörperung darboten, glücklich überwunden, das Häßliche und Gleichgiltige des Costumes, der Gestalt, des Kopfes ziemlich abgeschwächt. Es spricht nicht zu Gunsten der Lebensfähigkeit der historischen Malerei, sowie sie von Laien gewöhnlich aufgefaßt wird, wenn die Kritik sich regelmäßig abmüht, nicht aus dem Bilde selbst, sondern aus anderen Quellen, durch Verweisung auf die Literatur die Bedeutung und Größe des dargestellten Gegenstandes und damit die Tüchtigkeit des Werkes zu beweisen. Das heißt, die Kunst entweder auf primitive Zustände zurückdrücken, oder sie auf Abwege verlocken.

Man kann auch in der monumentalen Plastik den höchsten künstlerischen Anforderungen genügen, das zeigt z. B. Rietschel's Wirksamkeit; man wird durch die Pflege der historischen Malerei nicht nothwendig von der Ausbildung des Formensinnes abgebracht, dafür ist das Beispiel von Delacroix maßgebend.

Wenn aber die Existenz der historischen Malerei schon an und für sich als eine große Errungenschaft gepriesen und die monumentale Skulptur wohl gar als eine höhere Entwickelungsstufe der Plastik angesehen wird, so ist darauf folgendes zu antworten: Indem wir das Andenken an unsere hervorragenden Männer durch Errichtung ihrer Statuen verewigen, vollführen wir eine That der Pietät und üben auf die Volkserziehung einen guten Einfluß, wir gewähren auch dem Bildhauer eine dankenswerthe Beschäftigung, die er sonst vermissen würde. Die eigentliche Künstlerbildung aber befördern wir nicht, den rechten Aufschwung der Plastik begünstigen wir nicht, so lange sich die Sache so stellt, daß der Bildhauer entweder auf die natürlichen Reize seiner Kunst verzichten, oder der Wahrheit der Schilderung in das Gesicht schlagen muß. Die Mehrzahl der historischen Bilder sind nichts anderes als Illustrationen; freilich Illustrationen im üppigsten Prunkstile, figurenreich und farbenglänzend, bei welchen nicht Raum und Größe gespart sind, aber ihrem Wesen nach doch nur Erläuterungen historischer Ereignisse, abhängig von anderweitig gewonnenen wissenschaftlichen oder politischen Ansichten, wie die gewöhnliche Illustration von einem bestimmten Texte.

Man sehe doch nur, wie die meisten historischen Bilder zu Stande kommen. Der Künstler durchblättert historische Handbücher oder Lokalchroniken, späht nach einem interessanten oder pi-

kanten Vorgange, schlägt dann Costumebücher nach, sucht äußerlich des Stoffes Herr zu werden, der ihm innerlich gar niemals an das Herz gewachsen war und bemüht sich erst nachträglich die passenden Formen zur Versinnlichung des Gegenstandes zu finden. Regelmäßig verwechselt er historische Wichtigkeit mit künstlerischer Bedeutsamkeit, regelmäßig verfällt er in den Fehler, daß er Begebenheiten, die allerdings auf den Gang der menschlichen Entwickelung, auf das Schicksal eines Landes und Volkes wesentlichen Einfluß übten, schon an und für sich für fähig hält, malerisch verkörpert ganz bestimmte ästhetische Empfindungen zu wecken. Er erhitzt seine Einbildungskraft und wähnt seine Phantasie entzündet zu haben. Ja, wenn die historische Bildung Gemeingut wäre, wenn unsere Kinder statt in der Bibel in Geschichtswerken lesen würden, wenn wir bei dem Volke die genaue Bekanntschaft mit den epochemachenden Ereignissen, mit den historischen Helden voraussetzen dürften, wenn Haltung, Züge, die Art des Auftretens, der zum Typus gewordene Charakter der letzteren uns Laien gegenwärtig wäre, dann könnte man von einer historischen Kunst sprechen. Vielleicht läßt sich die Form dieses Satzes so verändern, daß man an die Stelle des „Wenn" ein „Bis" setzt, vorläufig aber, wie die Sachen stehen, vermag man schwer einen rechten Glauben zu derselben zu fassen. Die größte Schwierigkeit liegt in der Neuheit historischer Bildmotive für den Künstler sowohl wie für das Publikum. Ueber der Sorge, sich den Gegenstand wenn auch nur dürftig anschaulich zu gestalten, erlahmt der Flug des ersteren, über der Anstrengung, sich in die wahre Bedeutung, das ganze große Gewicht des Inhaltes hineinzudenken, erlischt die Formfreude des letzteren.

Glaubt man denn, die antike Kunst oder die Renaissancekunst des sechszehnten Jahrhundertes hätten die Vollendung, die wir an ihnen bewundern, erreicht, wenn jeder Künstler sich mit der Wahl des Gegenstandes hätte abmühen müssen, wenn an jeden die strenge Forderung wäre gestellt worden, neu und originell auch im Gedanken zu sein, stets auch stofflich die Kunstwelt zu bereichern? Unzählige Male wurde derselbe Gegenstand wiederholt, durch die Wiederholung erst für die künstlerische Phantasie vorbereitet. Allmälich schliff sich das Fremde und Zufällige und Aeußerliche ab, das Volk wurde mit dem inneren Wesen der Ge-

stalten vertraut, begnügte sich nicht wie es ursprünglich that, daß ihm durch das Kunstwerk ein bedeutender Inhalt vorgeführt werde, — was würdig, bedeutend und groß sei, darüber herrschte bereits eine allgemeine Uebereinstimmung — sondern verlangte nach der reinsten und herrlichsten Verkörperung seiner Ideale. Der Künstler aber, dem der Volksglaube, die Poesie vorgearbeitet hatten, der sich in einem genau bekannten Kreise bewegte, der nur mit abgeschlossenen Vorstellungen zu thun hatte, legte alle Aufmerksamkeit und Kraft auf die schöne Form, wurde nirgends gehemmt, das allgemein Menschliche, den durchsichtigen psychologischen Charakter, die vollendete Form als künstlerischen Kern aus der Summe der gangbaren Vorstellungen herauszuklauben. Der Inhalt, welchen die Kunst darstellt, muß typisch geworden sein, dann erst kann der Künstler auch ideale Formtypen schaffen. Rubens hat gerade dadurch seine künstlerische Tüchtigkeit bewiesen, daß er der Geschichte Maria's von Medici, jetzt im Louvre, allegorische Figuren beimischte. Er wußte gar gut, daß erst durch diese die einzelnen historischen Scenen künstlerisch brauchbar würden. Ohne den sonst so sehr verpönten allegorischen Schmuck wäre die ganze Schilderung eine langweilige Illustration geworden.

Diese Sucht, auch stoffliche Interessen durch die Kunst befriedigt zu sehen, hat nicht allein den ästhetischen Sinn des Volkes verwirrt, die Künstler, die ihr nachgaben, auf Irrwege verleitet, sie wirft einen häßlichen Schatten auch auf jene Kreise, die ihr ehrenhaft und männlich widerstehen.

Als wir jüngst Cornelius zu Grabe getragen und ihm allerorten eine rühmliche Nachrede gehalten wurde, da gab es nur Wenige, die sich nicht willig zeigten, den herben Verlust zu beklagen, den großen Mann zu verehren, aber auch nur Wenige, die sagen konnten, worin seine Größe eigentlich beruhe, sehr Viele, die gern erst Belehrung und Aufklärung darüber empfangen hätten. Auch jene Männer, — denn Frauen dürfte Cornelius überhaupt kaum unter seinen Verehrern zählen — welche im Angesichte seiner Einzelwerke bedenklich blicken und zu einem vollkommenen Genusse derselben nicht gelangen, ahnen die außergewöhnliche, mächtige Natur des Meisters; doch auch seine eifrigsten Anhänger bekennen, daß Cornelius künstlerische Größe nicht nach dem herkömmlichen Maßstabe beurtheilt werden dürfe.

Bereits in Rom machte Cornelius und zwar an mehreren seiner nächsten Freunde die Erfahrung, daß diese den Werth einer künstlerischen Schöpfung in Eigenschaften zu legen liebten, welche eigentlich dem natürlichen Künstlerbewußtsein fremd sind, daß sie in der innigen Anlehnung an den kirchlichen Glauben die einzig richtige Grundlage des künstlerischen Wirkens fanden. In dem Augenblicke, wo er durch die Wiederbelebung der Frescomalerei die Brücke zwischen der vollendeten alten und der gegenwärtigen Kunst geschlagen hatte, mußte ihn die neue Lehre, welche die Selbständigkeit der künstlerischen Phantasie schwer bedrohte, aus dem ruhigen Gleichgewichte bringen. Als er später nach Deutschland gerufen wurde und sich ihm hier ein Wirkungskreis so groß und mächtig, wie nur wenigen Auserlesenen zu eröffnen schien, mehrten sich die trüben Wahrnehmungen. Er sah oder glaubte zu bemerken, daß der Künstler seine Würde eingebüßt habe, daß dieser nicht mehr das Volk zu sich emporziehe, sondern den Launen des letzteren huldige, daß der Ernst der Kunst in ein leichtes, immerhin müssiges Spiel sich verwandelt habe. Nach artigen Einfällen, netten Gedanken jagten die Künstler, woran sich gerade ein augenblickliches Interesse knüpfte, das holten sie mit sichtlicher Vorliebe hervor, was der Alltagsstimmung behagte, suchten sie auch in ihren Werken recht deutlich zum Ausdrucke zu bringen. Der Formensinn schrumpfte zusammen, dem pikanten Interesse des Inhaltes wurde die Hoheit und Weihe geopfert.

Gegen dieses Treiben erhob sich nun mit männlicher Kraft Cornelius. Gegen dasselbe schleuderte er bei jeder Gelegenheit gewaltige Zornesworte; er protestirte dagegen durch sein ganzes persönliches Auftreten, durch seine künstlerische Wirksamkeit. Herablassung gegen modische Launen, Nachgiebigkeit gegen ein Publikum, das nur ergötzt sein will, erschien ihm als Verrath an der heiligen Sache. Der Kunstgenuß ist kein eitles Spiel; daß der Beschauer seinen Geist sammle, daß er Arbeit und Anstrengung nicht scheue, um die Absichten des Künstlers zu durchdringen, zu diesem überhaupt hinaufblicken müsse, diese Ueberzeugung spricht aus jedem Werke, das Cornelius geschaffen hat. Bis zum Herben streng zu sein, hält er für ersprießlicher als ein einschmeichelndes Wesen, andere als die höchsten Aufgaben dünkten ihm des echten Künstlers unwürdig. Da ihm das Schicksal überaus hold ge-

finnt war und blieb, sein Kunstvermögen meist nur für die größten und mächtigsten Zwecke aufgerufen wurde, da er überdieß das Maß des Lebens, das uns Sterblichen gegönnt ist, reich und voll genoß, im Greisenalter noch eine zweite Jugend feierte, so hat seine Lehre ein bedeutendes Ansehen, seine Wirksamkeit einen gewichtigen Einfluß gewonnen. Seine Fruchtbarkeit kennt keine Grenzen. Die Fresken in der Glyptothek, der Schmuck der Münchener Ludwigskirche, die Cartons für den Berliner Camposanto bezeichnen die Höhepunkte seiner Thätigkeit. Wir würden den Künstler beneidenswerth nennen und dieser, auch wenn er sonst kühne Ansprüche an die Welt macht, würde sich befriedigt erklärt haben, wäre ihm nur eines dieser mächtigen Werke zur Schöpfung und Durchführung zugefallen. Bei Cornelius steigt der Muth und das Kraftbewußtsein mit der Größe der ihm gestellten Aufgaben, statt zu erlahmen und zu ermüden, geht er an das spätere, noch größere Werk mit frischerem Geiste, überrascht durch die Unerschöpflichkeit seiner Kraft, den immer höheren Flug seiner Phantasie.

Cornelius bewegt sich ausschließlich in einer erhabenen Welt. Das Mächtig Pathetische, das Uebermenschlich Große, die Gipfel leidenschaftlicher Erregung, die höchsten Spitzen tragischer Empfindung begrüßt er als seine wahre Heimat, und so vollständig erfüllt ist er von derselben, daß er keine Gestalt entwirft, ja kaum eine Linie zeichnet, in welcher er nicht die Größe und Herrlichkeit jener Welt unmittelbar anklingen läßt, welche nicht das Bewußtsein seiner großen Aufgabe deutlich wiederspiegelt.

Das Verdienst, das sich Cornelius durch das unbedingte Zurückweisen alles Kleinen und Gewöhnlichen in unserer Kunst erworben hat, kann nicht laut genug anerkannt werden, es ist durch das Opfer, daß der Meister einsam stand, auf Popularität verzichten mußte, nicht zu theuer erkauft. Er erhob die Malerei wieder zum Range einer monumentalen Kunst, stellte ihre engere Verbindung mit der Architektur her. Durch seine hohen Aspirationen, die rücksichtslose Kühnheit des Auftretens, dadurch, daß er immer und immer wieder das Größte als das allein Würdige für die künstlerische Darstellung betonte, die Einflüsterungen modischer Laune, die Einsprache der flüchtigen Tagesinteressen strenge zurückwies, dem Künstlergenius das Recht zu schaffen ganz unbedingt zueignete, lehrte er das Volk wieder die Kunst und die Künstler

achten, brachte er stolzen Schwung in das Künstlerleben, sittliche Würde in das künstlerische Wirken. Wir glauben, Dank Cornelius, an einen Tempel der Kunst, dem der Unreine nicht nahen darf, wir wissen, daß scheue Ehrfurcht gleichfalls zum Kunstgenusse vorbereitet, dem ernsten Kunstwerke eine geschlossene ganze Welt zu Grunde liegt, aus welcher das Einzelne hervorgeht, das Einzelne erklärt werden muß.

Doch auch Cornelius, so scheint es, hat den Mängeln und Irrthümern der Zeit einen Zoll entrichtet. In seinem berechtigten Kampfe gegen das Kleine und Artige hat er die Bedeutung des Einfachen übersehen, häufiger zum Ungewöhnlichen und Eigenartigen die Zuflucht genommen, als es die innere Nothwendigkeit erheischte. Und wenn auch grundsätzlich gegen das Strekken der Formen, bis sich der mächtige Inhalt der Gedanken des Meisters in sie vollständig gießen ließ, nichts Erhebliches eingewendet, die Gewaltsamkeit seiner Formsprache entschuldigt werden kann, mahnt das nicht auch an das sonst arg verpönte stoffliche Interesse, daß Cornelius auf die Vorstellungsketten und Gedankennetze ein so großes Gewicht legt, das einzelne Bild zwar auch für sich sprechen, dann aber noch durch einen oft verwickelten Zusammenhang mit andern Bildern eine neue höhere Bedeutung gewinnen läßt? Es ist besser, man bewundert den Tiefsinn des Künstlers, als daß man sich an seinen witzigen Einfällen, an seinem Talente, Eintagsgedanken zu illustriren, flüchtig ergötzt. Aber das spezifisch Malerische soll nicht vor dem allgemein Poetischen schlechthin zurücktreten. Wird das Holdselige, Anmuthige, Einfachschöne beinahe absichtlich übergangen, so schließt man auf eine Lücke in der natürlichen Begabung des Künstlers. Die cyclische Composition, wie sie Cornelius einführte, ist in der Kunstgeschichte neu, mit dem Parallelismus zwischen dem alten und neuen Testamente etwa, welchen das Mittelalter und selbst noch die erste Renaissance liebte, gar nicht zu vergleichen; aber gerade diese Neuheit erscheint bedenklich. In Sachen der Kunst empfiehlt sich durch die Erfahrung die Annäherung an das erprobte Alte als der sicherste Fortschritt.

Sollen denn aber die bildenden Künste allein das Gepräge unserer eigenthümlichen Bildung vermissen lassen, sie allein dem wirklichen Leben und dessen Interessen entfremdet bleiben? Diese

Frage, ganz allgemein gestellt, ist durchaus müssig. Selbstverständlich muß sie verneint, die Wechselwirkung zwischen der Kunst und der Gesammtbildung eines Zeitalters, das unbedingte Recht des Volkes an seine Kunst zugestanden werden. Auf welche Punkte des künstlerischen Prozesses jene Wechselwirkung geleitet wird, darauf allein kommt es an. Unwandelbar und unantastbar bleiben gewisse Grundbestimmungen der Kunst. Die Natur der Organe, durch welche der Künstler schafft, durch welche wir das vollendete Kunstwerk genießen, ist heutzutage dieselbe wie vor tausend Jahren. Wer behaupten wollte, die Phantasie müsse ihr ursprüngliches Wesen je nach dem Bedürfnisse der Zeit umwandeln, es herrsche ein Unterschied in dem Erfassen, Verarbeiten des gegebenen Stoffes, in seinem Umschmelzen in die anschauliche, durchsichtige Form, in dem Ausgangspunkte und Ziele des Künstlers zwischen Sonst und Jetzt, es habe sich der psychologische Prozeß sowohl bei dem Schaffen wie bei dem Genießen eines Kunstwerkes verändert, betrügt sich oder Andere. In dieser Beziehung ist Stabilität das oberste Gesetz und hat in einem Augenblicke geistiger Verwirrung eine Abweichung stattgefunden, ein unberechtigter Drang nach Neuem und Originellem auch diesen Kreis ergriffen, so liegt in rascher Umkehr, in der Wiederbelebung des alten Gesetzes das Heil. Wohl wechseln die Gedankengruppen, aus welchen die Kunstvorstellungen geholt werden, wohl ändern sich die Formentypen, welche unsern Sinn fesseln, unser Herz erfreuen. Hier ist der Zusammenhang mit der Bildung zu suchen und wenn er nicht herrscht, eifrig herbeizuführen. Zu der Meinung, daß es darin nichts mehr zu thun gebe, Alles gut bestellt sei, könnte sich nur bekennen, wer die Schicksale unserer Architektur übersieht.

Seltsam genug hemmt auf dem Gebiete der Architektur die gesunde Entwickelung der entgegengesetzte Fehler von jenem, der im Kreise der Plastik und Malerei den rechten Aufschwung hindert. Hier haben wir uns in eine revolutionäre Aesthetik hineingedacht, träumen von einer grundlegenden Bedeutung unseres Zeitalters, ziehen die alten Kunsthelden zur Vergleichung nur hervor, um zu zeigen, wie sehr wir dieselben übertreffen; wir malen Skulpturen, schreiben Bilder. Dort wieder sündigen wir durch eine übertriebene conservative Gesinnung, durch ein allzuängstliches Festhalten an der überlieferten Sitte.

Die Architektur der Hellenen findet ihren Mittelpunkt im Tempel. Wurde auch die alte Lykurgische Satzung, die Thüre im Privathause soll bloß mit der Säge, die Decke bloß mit dem Beile gearbeitet sein, nicht überall, nicht unbedingt gehalten, so bleibt dennoch der Tempel die allein unsterbliche, mustergiltige Schöpfung des hellenischen Baugeistes. Auch im Mittelalter bildet trotz der zahlreichen Rathhäuser, Gildenhäuser und anderer profaner Bauten doch unbestritten der Dom, die kirchliche Anlage den Kern der baulichen Thätigkeit. Alle Eigenschaften, die wir an der gothischen Architektur bewundern, die kühne und doch klare und einfache Construction, die Fülle und Schönheit des Ornamentes, auch die Formen und Linien des letzteren treten nicht allein an den Domen am glänzendsten hervor, sondern wurden auch ursprünglich für dieselben erdacht, erst später auf die Profanbauten übertragen. Wir geben bereitwillig dem hellenischen und gothischen Stile, jedem in seiner Art, den Preis der Vollendung, wir anerkennen, daß die Architektur keine lohnenderen Aufgaben besitzt, als den Tempel- und Kirchenbau, bei welchen schon der Zweck des Baues die Phantasie des Künstlers anregt, nicht erst wie bei den meisten Profanbauten zuerst eine Reihe leidiger Bedürfnisse befriedigt werden muß, ehe der Künstler seinen Formensinn kann walten lassen. Dürfen wir aus diesem Grunde nur griechisch oder gothisch bauen, reicht etwa die Belebung der Kirchenbaukunst hin, um die Entwickelung der Architektur überhaupt sicher zu stellen?

Nicht der schönste, sondern der entwicklungsfähigste Stil muß den Ausgangspunkt unserer Architektur bilden, es sei denn, daß wir auf eine selbständige Thätigkeit unserer Künstler verzichten, mit den Copien schon vorhandener Musterwerke uns begnügen. Das geht aber nicht an. Auch wenn unsere Baumeister mit einer so bescheidenen Wirksamkeit zufrieden wären, das Volk würde die Geduld verlieren. Es gehört zu den geheimnißvollen Zügen des Volksgeistes, daß selbst ein minder gut gerathenes Original eine größere Anziehungskraft auf die weiteren Kreise übt, als die beste Copie eines Werkes, welches in einer vergangenen Anschauungsweise wurzelt. Das Volk entdeckt in jenem einen verwandten, unmittelbar anklingenden Charakter, fühlt sich in ihm gleichsam als Mitschöpfer, während es in diesem nur formale

Vorzüge zu schätzen im Stande ist, ihm gegenüber fremd und kalt bleibt.

Damit aber die Kirchenbaukunst wieder wie ehedem mit einem unbedingt bestimmenden Einflusse die gesammte Architektur beherrsche, müßten mannigfache reale Verhältnisse eine große Aenderung vorher erfahren. Unsere Städte entstehen nicht, erweitern sich nicht in der Weise, wie wir es in den Jahrhunderten des Mittelalters wahrnehmen. Es sammeln sich nicht um die Kirche oder das Kloster die menschlichen Ansiedlungen. Zuerst erhebt sich eine industrielle Anlage, es dampfen die Schlote, es schnurren die Räder, an dürftige Arbeiterwohnungen schließen sich allmälich die Häuser der Krämer, der wohlhabenderen Händler an, zum Wirthshause gesellt sich die Schule, das Hospital, es bleibt das stattliche Haus des unabhängigen Bürgers nicht aus, es folgt der Palast des reichen Fabrikherrn. Ehe aber eine monumentale Kirche in die Höhe emporsteigt, vergeht gewöhnlich eine lange Zeit und wäre nicht ein gewisses Anstandsgefühl, das Bewußtsein sittlicher Verpflichtung in uns rege, würde wahrscheinlich der Zeitraum sich verdoppeln. Auch in älteren Städten hinken neue kirchlische Anlagen den Profanbauten, die mit einer zauberhaften Schnelligkeit sich mehren, die Thätigkeit unser Baukünstler beinahe ausschließlich in Anspruch nehmen, nach und es muß das Bedürfniß sich schon stark geltend machen, ehe an einen kunstreichen Kirchenbau gedacht wird. Auf wie viele Einwohner einer großen Stadt kommt jetzt eine Kirche und kam eine in den Jahrhunderten des Mittelalters? Diese Zustände mögen beklagenswerth sein, sie bleiben aber nichts destoweniger wirklich. Was folgt daraus? Eine lebendige Architektur muß vorzugsweise den Profanbau im Auge behalten, im Kreise des letzteren sich bewähren, aus diesem das Formleere und Formwidrige verbannen, eine künstlerische Verklärung desselben versuchen. Und hält man dann Umschau, an welchen der vergangenen Stile man sich anlehnen, an welchen anknüpfen soll, so wird die Rücksicht entscheiden, ob sich das Vorbild im Profanbau verwerthen lasse oder nicht.

Mannigfache Anzeichen lassen darauf schließen, daß der Renaissancestil uns in dieser Hinsicht am nächsten steht. Es hat die Renaissancearchitektur schon ursprünglich sich am freiesten und reinsten in profanen Bauaufgaben bewegt, sie gestattet dem deko=

rativen Elemente, das in der Profanarchitektur eine so große und so berechtigte Rolle spielt, einen großen Spielraum und gewährt der künstlerischen Persönlichkeit verhältnißmäßig die meiste Freiheit. Der moderne Baumeister gebietet über eine reichere Formenwelt, ihm ist auch die hellenische Architektur zugänglich, welche einem Brunnellesco verschlossen war, seine Formsprache kann daher mannigfaltiger klingen, als die seiner großen Vorgänger, während er doch keinen ihrer Vorzüge aufzugeben braucht. Hat nicht Schinkel eine solche Vertiefung des Renaissancestiles in seiner glorreichen Wirksamkeit angestrebt? Schließlich darf man nicht vergessen, daß eine der Renaissance verwandte Bauweise am besten mit der Richtung der modernen Plastik und Malerei zusammengeht.

Man hält freilich die ideale Plastik, die den Lebensgenuß feiert, in der Schilderung der ungetrübten Schönheit sich ergeht, vielfach für eine vergangene Kunst. Stößt man sich nicht an den häßlichen Namen Genreplastik, so liefert aber auch noch die Gegenwart in der Verherrlichung naiver Empfindungen, des unmittelbaren, stillen Verkehres mit der Natur eine Fülle fruchtbarer plastischer Motive. Gerade weil die meisten Beschäftigungen mechanisirt wurden, getheilte Kräfte genügen, wohl gar empfohlen werden, der ganze Mensch selten als solcher sich zeigen kann, hat sich um viele Zustände und Weisen des Auftretens und Wirkens ein Schimmer gelegt, den die früheren Zeiten nicht kannten. Hier beginnt das Reich des modernen Plastikers, der namentlich im Reliefstile diese versunkene und doch ewige frische und junge Welt des Naiven uns zum Danke, sich zum Ruhme wiedererwecken kann. Wäre es nicht vermessen, dem Künstler Winke zu geben, so müßte man hervorheben, daß auch unsere Dichter, vor allen Goethe einen unerschöpflichen Schatz plastischer Motive in sich bergen, die nur einer glücklichen Hand harren, um gehoben zu werden, daß der Plastiker viel eher als der Maler, der der Versuchung wortgetreuen Nachgehens ausgesetzt ist, sich an die Poesie anlehnen darf, durch die Vermittlung der Dichtkunst sich mühelos das unmittelbare Verständniß der Gegenstände, die er darstellt, verschaffen kann, das doch für seine volle Wirksamkeit unentbehrlich ist. Doch solche Winke und Mahnungen sind nicht die Sache des blos nachdenkenden und nachspürenden Schriftstellers. Vom Künstler ist die Voraussetzung gestattet, daß er den rechten Weg schon finden

wird, wenn ihn die Volksbildung, die ihn mitträgt, auf die er sich stets zurückbezieht, nicht daran hindert. Und so wäre wohl auch anzunehmen, daß im Kreise der Malerei der thörichte Streit über den Rang der einzelnen Gattungen ein Ende nehmen, nicht die Wichtigkeit des Gegenstandes, sondern die formelle Vollendung, die zwar auf technischer Meisterschaft beruht, keineswegs aber durch diese allein gewonnen wird, die Formenpoesie, über den Werth des Kunstwerkes entscheiden würde, wenn nicht im Volke darüber noch so viele falsche Vorstellungen herrschten.

Den großen Kunstgenius können wir nicht wecken, wir müssen harren, bis er kommt, wohl aber ziemt es uns, seine Wege zu bahnen, seine Wirksamkeit vorzubereiten. Wie die Verhältnisse stehen, thut vor Allem eine Läuterung der volksthümlichen ästhetischen Begriffe Noth, die wieder ihrerseits eine Klärung des gesammten Volksbewußtseins voraussetzen. Vertrauen zum Leben, Glauben an die Zukunft, das sind Dinge, die auch dem Künstler zum Frommen gereichen, die Kunst im großen nationalen Organismus richtig stellen werden. Der Wahn muß schwinden, als ob es eine absolute Kunst gebe, die durch keine Schranken und Gesetze gebunden ist, die Willkür des Einzelnen allein zur Richtschnur nimmt, die Wahrheit muß wieder lebendig werden, daß zwischen dem technischen Materiale, dem Ideenkreise und dem Formengerüste ein festes Band, ein inniges Wechselverhältniß bestehe, das nicht ungestraft umgangen werden kann. Diese Erkenntniß in den Einen zu befestigen, in den Andern zu wecken, das ist die Aufgabe einer guten Volkserziehung, davon hängt zunächst das Schicksal unserer Kunst ab.

Register.

Bonn, Druck von Carl Georgi.


89054764469
b89054764469a

